



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Cirque du Soleil

Zirkus als Theater, Theater als Zirkus“

Verfasser

Andreas Zacek, Bakk.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Oktober 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Mag. Birgit Peter

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Cirque du Soleil - Ein neu erfundener Zirkus	9
2.1. Weltausstellung 1967 und experimentelle Theaterformen der 1970er Jahre in Québec	9
2.2. Subkulturen der 1970er und Guy Laliberté, der Gründer des Cirque du Soleil	11
2.3. Experimentelle Theaterformen – Gilles Ste-Croix	12
2.4. Kanadas 450-Jahr-Feier und die Gründung des Cirque du Soleil	15
2.5. Zirkus als Geschäft - Krisenzeiten für den Cirque.....	21
2.6. <i>Nouvelle Expérience</i> – Ein neu erfundener Zirkus	28
2.7. Der Cirque du Soleil in Las Vegas	30
2.7.1. <i>Mystère</i> – Die erste stationäre Show des Cirque du Soleil	31
3. Der Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts	33
3.1. Zirkus – Versuch einer Definition	33
3.2. Astley und Franconi – Eine Anlehnung an das Theater	34
4. Zirkus und Theater – Ein Vergleich	40
4.1. Räumliche Aspekte – Manege und Bühne	43
4.2. Exkurs: Ein Vergleich zwischen “O“ und <i>Saltimbanco</i>	46
4.2.1. Stationäre Shows am Beispiel “O“- Wasser als Bühne	46

4.2.1.1.	Das “O“-Theater	49
4.2.1.2.	Ein Teich als Manege – Das Bühnenbild von “O“	52
4.2.1.3.	Der Fokus der Illusion - Licht und Sound	54
4.2.1.4.	Irreal und märchenhaft – Die Kostüme von “O“	55
4.2.1.5.	Ein Schiff als Trapez – Die Requisiten von “O“	57
4.2.1.6.	Die Hauptdarsteller von “O“	60
4.2.1.7.	Die Erzählung von “O“ – die vier Elemente	64
4.2.2.	Tourneeshows am Beispiel <i>Saltimbanco</i>	76
4.2.2.1.	Eine Stadt in der Manege – Das Bühnenbild von <i>Saltimbanco</i>	79
4.3.	Der Körper im Mittelpunkt der Show	81
4.4.	Ästhetik im Cirque und Theater	86
5.	Fazit	89
6.	Literaturverzeichnis	91
7.	Anhang	100
7.1.	Chronologie des Cirque du Soleil	100
7.2.	Programmablauf von “O“	103
7.3.	Danksagung	104
7.4.	Abstract	104
7.5.	Curriculum Vitae	105

1. Einleitung

Ein riesiges Wasserbecken aus dem plötzlich Artisten auftauchen und unbemerkt wieder darin verschwinden. Wo sich Turmspringer im einen Moment noch in das Becken stürzen, zeigt in den nächsten Minuten ein Feuerschlucker sein Können. Bilder wie diese sind es, die dem Besucher nach einem Besuch von „O“, einer der Shows des Cirque du Soleil, im Gedächtnis bleiben. Mein Interesse für den Cirque du Soleil wurde durch einen Besuch der Unterhaltungsmetropole Las Vegas geweckt. Im Zuge dieser Reise sah ich die Show „O“ des Cirque¹ im Bellagio-Hotel, auf die später noch genauer eingegangen wird. Besonders hervorzuheben ist, dass bei sämtlichen Shows des kanadischen Zirkusunternehmens auf Tiernummern verzichtet wird und der menschliche Körper im Mittelpunkt der Show steht. Eine umfangreiche Bühnentechnik, musikalische Untermalung, fantasiereiche Kostüme und eine effektvolle Beleuchtung ergänzen die artistischen Leistungen. Doch vor allem ist die Inszenierungsform der Cirque du Soleil-Shows, die mit dem Erscheinungsbild des „traditionellen“² Zirkus auf den ersten Blick nicht mehr viel gemeinsam hat, zu erwähnen. Mit einem roten Faden, der sich durch die gesamte Vorstellung zieht, Artisten die zu Figuren und Charakteren³ werden und der dadurch entstehenden Bildsprache, gleicht eine Show des Cirque eher einer Theaterinszenierung als einem traditionellen Zirkus. Und doch finden sich in der Zirkushistorie Elemente, die Parallelen zum Cirque du Soleil aufweisen. Das aus dem kanadischen Québec stammende Zirkusunternehmen beschäftigte 1984, im Jahr seiner Gründung, 73 Mitarbeiter. Ende 2010 waren es fast 4.000, darunter rund 1.000 Artistinnen und Artisten⁴ aus 40 Ländern. Seit seiner Gründung haben fast 100 Millionen Zuschauer in über 250 Städten auf fünf Kontinenten ein Zirkusprogramm des Cirque du

¹ An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass in dieser Arbeit mit „Cirque“, der Cirque du Soleil gemeint ist.

² Mit der Bezeichnung „traditionell“ meint diese Arbeit den Zirkus, der sich seit dem 18. Jahrhundert etablierte und in Kapitel 3.1. beschrieben wird. Eine genaue Definition für Zirkus zu finden ist allerdings nicht möglich und soll auch nicht Aufgabe dieser Arbeit sein.

³ Hierbei ist anzumerken, dass der Begriff „Charakter“ vom Theaterwissenschaftler Andreas Kotte eher in den realen als in den fiktiven Bereich fällt und er für die Fiktion den Begriff „Figur“ bevorzugt. Obwohl die Artisten des Cirque du Soleil, vor allem in „O“, vor allem fiktive Figuren darstellen, wird aus Gründen der Partizipation von Seiten des Publikums, für manche Figuren, der Begriff „Charakter“ übernommen. Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft - eine Einführung*: Köln, Wien [u.a.]: Böhlau, 2005. S.221.

⁴ Hier sei angemerkt, dass in der vorliegenden Diplomarbeit, aufgrund des besseren Leseflusses das Maskulinum verwendet wird, aber gleichbedeutend das Femininum gemeint ist.

Soleil gesehen und das in 21 Shows, die weltweit an verschiedenen Orten stattfinden.⁵ So groß diese Ausmaße auch zu sein scheinen, zählt der Cirque du Soleil zu dem was der amerikanische Theaterwissenschaftler Joel Schechter⁶ als die „new wave“ der Zirkusgeschichte beschreibt, die sich in den 1970er Jahren etablierte und sich von „Spektakeln der Superlative“, wie denen eines Ringling Bros. und Barnum & Bailey's⁷, distanzierte. Die Zirkusformen des Cirque du Soleil, oder Teile dieser, sind aber, wie schon erwähnt, nicht gänzlich neu und weisen Ähnlichkeiten zum sogenannten „Theaterzirkus“ des 19. Jahrhunderts auf. Nach einer genaueren Auseinandersetzung mit dem kanadischen Zirkusunternehmen, stellen sich daher vor allem folgende Fragen.

- Wie ist der Cirque du Soleil mit dem Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts vergleichbar?
- Welche Vergleiche lassen sich zwischen dem Cirque du Soleil und Theater ziehen?
- Welche Rolle spielt der artistische Körper und dessen Inszenierung in einer Show des Cirque du Soleil?

Um diese Fragen zu behandeln, beleuchtet die vorliegende Diplomarbeit den Cirque du Soleil und dessen Verbindung zum Theater. Forschungsliteratur zu diesem Thema ist im deutschsprachigen Raum nicht vorhanden und auch der Vergleich zwischen Zirkus und Theater findet sich in der *Zirkus-Bibliografie– Deutschsprachige Zirkusliteratur von 1968-*

⁵ Vgl. Homepage des Cirque du Soleil. <http://www.cirquedusoleil.com/world/de/at/about/cds.asp> (24.02.2011)

⁶ Joel Schechter ist Professor für Theaterwissenschaft an der San Francisco State University und beschreibt in seinem Werk *Popular theatre - a sourcebook* aus dem Jahr 2003 den Zirkus als populärkulturelles Phänomen. Vgl. Klappentext Joel Schechter [Hrsg.]: *Popular theatre - a sourcebook*: London [u.a.]. Routledge, 2003.

⁷ Gerhard Eberstaller beschreibt den amerikanischen Zirkusbesuch von Barnum & Baileys *Greatest Show on Earth* in Wien 1898 mit zahlreiche Darbietungen, von denen teilweise bis zu zwölf Nummern simultan abliefen. Sie sorgten dafür, dass, wie es so oft hieß, „man nicht mehr wusste, wo man hinschauen sollte“. Dazwischen gab es immer wieder Attraktionen, bei denen die Schauplätze zu einem einzigen vereint wurden. Hippodromrennen und dergleichen beschlossen den Abend, wobei den Höhepunkt wohl die Quadrigafahrten, also Pferderennen mit vier Pferden vor einem Wagen, bildeten. Rasende Geschwindigkeiten und teilweise sogar das Stürzen von Pferden und Lenker lieferten eine Atmosphäre wie im altrömischen Circus. Diese so genannten „Monsterschauen“ kamen der Mentalität der Durchschnittsamerikaner entgegen, indem Rekorde an die Spitze gestellt wurden und primär durch Quantität beeindruckten. Das heißt aber nicht, dass die einzelnen Nummern nicht durch ihre Qualität bestachen. Nur war es nahezu unmöglich den einzelnen Nummern die notwendige Aufmerksamkeit zu schenken. Vgl. Eberstaller, Gerhard: *Zirkus und Varieté in Wien*: Wien [u.a.]. Jugend & Volk, 1974. S.62ff.

1998⁸ sowie anderen Werken der Zirkusliteratur nur spärlich. Einzig die Diplomarbeit von Heidi Giebel mit dem Titel *Formen des freien Theaters: Neuer Zirkus- Eine Bestandsaufnahme zur Situation der heutigen circesanischen Künste* von 2004, gliedert den sogenannten „New Wave-Zirkus“ in einen Theaterkontext ein. Die Autorin beschreibt den intermediären Zugang zu dieser neuen Form von Zirkus, bezieht sich allerdings nicht detailliert auf den Cirque du Soleil, sondern liefert eine, wie der Titel schon verrät, „Bestandsaufnahme zur Situation der heutigen circesanischen Künste.“⁹ Die vorliegende Arbeit setzt sich im speziellen mit dem Cirque auseinander, wozu es zunächst notwendig ist, sich mit dessen Geschichte auseinanderzusetzen.

Kapitel zwei beschreibt die Geschichte des Cirque du Soleil mit Hilfe eines 1994 erschienenen Buches mit dem Titel *Cirque Du Soleil: 20 Years Under the Sun - An Authorized History* von Tony Babinsky¹⁰. Dies ist das einzige Werk, das sich mit der Historiographie des Cirque auseinandersetzt und stellt somit die Grundlage für dieses Kapitel dar. Die historische Darstellung des „traditionellen“ Zirkus ist zentrales Thema des dritten Kapitels und beschränkt sich auf einen Definitionsversuch des Begriffs „Zirkus“ und das Phänomen des sogenannten „Theaterzirkus“. Hier werden Vergleiche zwischen dem Cirque du Soleil und dem Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts gezogen. Dabei ist anzumerken, dass es nahezu kein Werk im deutschsprachigen Raum gibt, welches sich mit dem Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt. Einzig der russische Zirkushistoriker Jewgeni Kusnezow widmet ein Kapitel in seinem Werk *Der Zirkus der Welt* der von ihm sogenannten „Theatralisierungsperiode“ des russischen Zirkus im 20. Jahrhundert.¹¹ Das vierte Kapitel behandelt einen Vergleich zwischen Theater und Zirkus. Der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte setzt sich in seinem 2005 publizierten Werk, *Theaterwissenschaft – Eine Einführung*¹², mit der Frage auseinander, wie Situationen und Vorgänge, aus der sich „Theater“ ergeben kann, aus dem alltäglichen Lebensprozess heraustreten und wieder in ihm münden. Als konkreten Gegenstand der

⁸ Neubarth, Claudia: *Zirkus-Bibliographie - Deutschsprachige Zirkusliteratur von 1968 – 1998*: Berlin. Landesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater Berlin, 1998

⁹ Heidi Giebel: *Formen des freien Theaters: Neuer Zirkus - Eine Bestandsaufnahme zur Situation der heutigen circesanischen Künste*: Dipl.Arbeit, Lüneburg. Uni Lüneburg, 2004

¹⁰ Tony Babinsky ist ein kanadischer Autor, Musiker und Filmemacher. Von 1994 bis 2000 war er Koautor und Koproduzent zahlreicher Experimentalfilme. Vgl. Klappentext von Babinski, Tony: *Cirque Du Soleil: 20 Years Under the Sun - An Authorized History*: New York. Abrams, 2004

¹¹ Kusnezow, Jewgeni: *Der Zirkus der Welt*: Berlin. Ost, 1970. S.229.

¹² Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft- eine Einführung*: Köln, Wien [u.a.]. Böhlau, 2005

Theaterwissenschaft sieht er die sogenannten „szenischen Vorgänge“, die auch im Zirkus eine wesentliche Rolle spielen. Mit Hilfe seiner Erläuterungen sollen die Begriffe Zirkus und Theater und deren Gemeinsamkeiten, welche schließlich im Begriff des sogenannten „Theaterzirkus“ münden, beschrieben werden. Vor allem die örtliche Hervorhebung dieser szenischen Vorgänge lädt zu einem Vergleich der räumlichen Aspekte einer stationären Show und einer Tourneeshow des Cirque ein, der ebenfalls Teil dieses Kapitels ist. Hierbei wird deutlich, wieviel mehr Möglichkeiten ein festes, eigens für das Programm errichtetes Haus gegenüber einem Zelt bietet und die Verwendung des Begriffs Theaterzirkus rechtfertigt. Auch ein Vergleich der Anforderungen an den Artisten sowie den Schauspieler ist Teil dieses Kapitels. Der Zirkushistoriker und ehemalige Zirkusartist Hovey Burgess meint hierzu: „If only the people who could leap through the air were actors, the theatre might be more exciting.“¹³ Neben Burgess, der seit den 1960ern Zirkuskurse speziell für Schauspielschüler gibt, sah auch der russische Schauspieler und Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold (1874-1940) eine hohe Körperbeherrschung als Voraussetzung für den Beruf des Schauspielers. Die dadurch erzeugte Verbindung zwischen dem Zirkusartisten und dem Schauspieler unterstützt den Vergleich von Zirkus und Theater.

Hierbei möchte ich erwähnen, dass die vorliegende Diplomarbeit keinen Anspruch einer erschöpfenden Behandlung des Cirque du Soleil erheben kann und will. Mit einer wenig vorhandenen Forschungsliteratur, die sich mit dem Bereich Zirkus, im speziellen dem Cirque du Soleil, auseinandersetzt, und schwierigen Recherchebedingungen, wäre diese auch nicht zu bewerkstelligen. Zwar gibt es Literatur, die sich mit dem Phänomen Zirkus auseinandersetzt, doch ein Großteil davon stammt aus dem Gebiet der Zirkuspädagogik, der Belletristik oder der Sportwissenschaften und kann für diese Arbeit wegen der fehlenden theaterwissenschaftlichen Ansätze nicht herangezogen werden. So stützt sich die hermeneutische Basis dieser Arbeit auf Jubiläumsschriften, Unternehmensbiografien, Zirkushistorien und theatertheoretische Texte. Einen wesentlichen Teil der vorliegenden Arbeit bildet Pressematerial des Cirque du Soleil.

¹³ Hovey Burgess zit. nach: Schechter 2003. S.136.

2. Cirque du Soleil – Ein neu erfundener Zirkus

2.1. Weltausstellung 1967 und experimentelle Theaterformen der 1970er Jahre in Québec

Die Geschichte des Cirque du Soleil beginnt in Québec, Kanada. Diese Stadt hat ihre Wurzeln im Europa des 16. Jahrhunderts. Noch Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts war diese frankofone, ländliche und römisch katholisch geprägte Kultur von der Außenwelt abgeschirmt.¹⁴ In dieser Isolation sieht Dominique Lemieux¹⁵, eine der bedeutendsten Kostümdesignerinnen des Cirque du Soleil, die Besonderheit des Unternehmens. „Quebecois people are close to the earth (...) That made us inventive and turned us into storytellers.“¹⁶ Diese Neugier auf die Außenwelt spiegelt sich auch in der Musik des Cirque du Soleil - Komponisten René Dupéré¹⁷ wieder, die bis heute den sogenannten „Sonnenzirkus“ prägt. Auch er erinnert sich an die Isolation seiner Heimatstadt.

I was raised with an open spirit. (...) My father would make me read this series of books called *Countries and Peoples*, about all the countries in the world. There were photos of places and people who were different from us in our village. I was so taken with them. (...) I had two priests teaching me who were crazy about not only classical music but ethnic music as well. (...) They would have us listen to music from Yugoslavia, from Greece, from the Balkans. That was a real turning point in my life.¹⁸

¹⁴ „1931 beschloss das britische Parlament das so genannte Westminster-Statut, das den Dominien, also der Kolonien des britischen Reiches, zu denen Kanada seit 1867 gehörte, die Rechte einer selbstständigen Nation gab. Hinzu kommt, dass 1960, bei den Provinzwahlen in Quebec die Partei „Union Nationale“ nach einer 16jährigen Herrschaft von den Liberalen unter Jean Lesage abgelöst wurde. Durch ein Reformprogramm, dass der nationalistischen wie auch der antiklerikalen Töne nicht entriet, versuchte Lesage das als rückständig empfundene Quebec in die Moderne zu führen.“ Sautter, Udo: *Geschichte Kanadas*: München. Beck, 2000. S.88-99.

¹⁵ Dominique Lemieux entwarf sämtliche Kostüme für die Produktionen des Cirque zwischen 1989 und 1998, darunter: *Le Cirque réinventé* (1987), *Nouvelle Expérience* (1990), *Saltimbanco* (1992), *Mystère* (1993), *Alegría* (1994), *Quidam* (1996), *"O"*, *La Nouba* (1998), *Corteo* (2005), *ZAIA* (2008) und *Banana Shpeel* (2009). Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Biography – Dominique Lemieux* <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/creators/dominique-lemieux.aspx> (01.03.2011)

¹⁶ Dominique Lemieux zit. nach Babinski 2004. S.11.

¹⁷ René Dupéré komponierte die Musik für die ersten Shows des Cirque, darunter: *Le Cirque réinventé* (1987), *Nouvelle Expérience* (1990), *Saltimbanco* (1992), *Mystère* (1993) und *Alegría* (1994). Nach einer zehnjährigen Pause komponierte er außerdem die Musik zu *KÀ* (2004). Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Biography - René Dupéré* <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/saltimbanco/resources/creators/rene-dupere.aspx> (01.03.2011)

¹⁸ René Dupéré zit. nach Babinski 2004. S.12.

1967, das Jahr der Weltausstellung in Montreal, stellte auch für die Gründung des Cirque du Soleil den wesentlichen Impuls dar. Unter dem Motto „Man and his World“, trafen in Kanada Menschen und Kulturen zusammen, wie es noch nie zuvor der Fall war. Die Theaterwissenschaftlerin Julia Pfahl beschreibt in *Québec inszenieren- Identität, Alterität und Multikulturalität als Paradigmen im Theater von Robert Lepage* diesen kulturellen Mix, wenn sie meint, dass die Kultur und die Gesellschaft Québecks bis in die 1960er Jahre fast ausschließlich auf sich selbst bezogen war. Neue Einwanderungsgesetze hatten allerdings zur Folge, dass in dieser Zeit eine große Anzahl haitianischer Intellektuelle oder in den 1970er Jahren Italiener, Griechen, Vietnamesen und Chinesen nach Québec immigrierten.¹⁹ Der freie Journalist, Winfried Kretschmer, schildert in *Geschichte der Weltausstellungen* wie bisherige Weltausstellungen vor allem durch Superschauen von technischen Erneuerungen bestimmt wurden und die „EXPO 67: Universal and International Exhibition 1967“ den Menschen in den Mittelpunkt stellte. Sieben Themen-Pavillons zeigten den Menschen in seinen unterschiedlichen Rollen: als Schöpfer, als Forscher, als Gemeinschaftswesen und als Künstler. Integraler Bestandteil der EXPO 67 war das sogenannte „World Festival“, ein sechsmonatiges Kulturfest, das 20.000 kulturelle Veranstaltungen, von Oper über Ballett- und Theaterproduktionen bis hin zu Konzerten und Musicals, umfasste.²⁰

Michel Crête²¹, der für acht Shows das Bühnenbild entwarf und drei Theatergebäude des Cirque mitgestaltete, erinnert sich an die Stimmung während dieser Weltausstellung.

I think Expo 67 woke people in Quebec up. (...) There was a meeting with the world that got everything started. It featured music most people had never heard, types of shows people never seen, types of cuisine most people had never tried. (...) and it gave us a taste for the world, a taste for creativity, a taste for demonstration.²²

¹⁹ Vgl. Pfahl, Julia: *Québec inszenieren- Identität, Alterität und Multikulturalität als Paradigmen im Theater von Robert Lepage*: Marburg. Tectum, 2005. S.19.

²⁰ Vgl. Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*: Frankfurt am Main (u.a.). Campus, 1999. S.244ff.

²¹ Nachdem Michel Crête 1986 für die Show *Le Cirque réinventé* (1987) Kostüme entwarf, war er für die Produktionen *Nouvelle Expérience* (1990), *Fascination* (1992), *Saltimbanco* (1992), *Mystère* (1993), *Alegria* (1994), *Quidam* (1996), „O“ (1998) und *La Nouba* (1998), als leitender Bühnenbildner tätig. Außerdem gestaltete er drei der Theatergebäude, in denen permanente Shows des Cirque gespielt werden, mit. Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. Biography - Michel Crête <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/creators/michel-crete.aspx> (01.03.2011)

²² Michel Crête zit. nach Babinski 2004. S.15.

Diese kulturelle Internationalität setzte Impulse bei den Gründern des Cirque du Soleil und schuf die Basis für die Entstehung eines neuen Zirkusunternehmens.

2.2. Subkulturen der 1970er und Guy Laliberté, der Gründer des Cirque du Soleil

Die Veränderungen im Zuge der 1960er Jahre führten zur Bildung mehrerer Kommunen und Genossenschaften innerhalb Québecs. Diese politisch orientierten Kommunen waren eng mit einer wachsenden Street Performance-Szene verbunden. Die beiden Männer die Guy Laliberté, den sogenannten „Vater“ des Cirque du Soleil, in den frühen Jahren am meisten beeinflussten, Gilles Ste-Croix²³ und Guy Caron²⁴, waren in solchen Kommunen tätig. Sie bezeichneten ihre Funktion als ein „Netzwerk für eine alternative Wirtschaft“. Am meisten konnte man diese Gegenkultur in Montreal spüren. Treffpunkt einer dortigen Gegenbewegung war ein Café mit dem Namen La Grande Passe. Dieser Ort ermöglichte experimentelle Kunstformen für Schauspieler, Strassenkünstler, Clowns und Musiker. Unter ihnen war ein junger Akkordeonspieler namens Guy Laliberté. Als die Hippie-Kultur in den 1960er Jahren auch in Kanada Einzug fand, war der 1959 geborene Guy noch ein Kind. Nichts desto Trotz war diese Bewegung in den 1970ern noch immer präsent. Der historischen Selbstdarstellung des Cirque ist zu entnehmen, dass der 16-jährige Highschool Schüler sich in dieser Zeit dazu entschloss ins Showgeschäft einzusteigen. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war ein Konzert des Musikers Zachary Richard, das während eines Volksmusikfestivals in Montreal gegeben wurde.²⁵ Laliberté beschreibt diesen „Eureka-Moment“ mit folgenden Worten:

²³ „When Gilles Ste-Croix first told his parents he wanted to go into show business they said “Anything but that!” Ste-Croix grew up in rural Quebec, but he was determined not to stay there. He became a hippie and a nomad, living in communes and making the obligatory ‘60s pilgrimage to the West Coast where he lived in communes and audited some drama classes. Ste-Croix did try to conform, even working in an architect’s office for a while, but he knew in his heart that he wasn’t cut out for a conventional business career. At the same time, his search for a vocation was not in any way aimless or vague. He says that from his teens he always had a strong drive to succeed and an equally strong desire to entertain.“ Homepage des Cirque du Soleil. *Gilles Ste-Croix – Artistic Guide (O)*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/o/show/creators/gilles-st-croix.aspx> (14.04.2011)

²⁴ Guy Caron studierte von 1975 bis 1978 an der Zirkusschule in Budapest. 1981 gründete er die National Circus School in Montreal und wurde 1984 zum ersten künstlerischen Leiter des Cirque du Soleil. Vgl. Homepage des Cirque du Soleil. *Guy Caron – Director of Creation (KÀ)*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/ka/creators/guy-caron.aspx> (01.03.2011)

²⁵ Vgl. Babinski 2004. S.16ff.

Zachary Richards was headlining the Quebec-Louisiana night. He was great. And during the show, he extended an invitation to the audience. He said: „You should come down to Louisiana and celebrate Mardi Gras with us!“ The next day i thought: „Okay, I'll do it!“²⁶

Diese Einladung brachte Laliberté auf eine Idee, wie er sein Interesse am Showbusiness und dem Reisen verbinden könnte. Er organisierte einen Schulausflug nach Louisiana. Von diesem Moment an entwickelte sich der Teenager zur Führungskraft und wurde das erste Mal mit organisatorischen Aufgaben und damit verbundenen Schwierigkeiten, aber ebenso dem Gefühl von Erfolg konfrontiert. Nach der Highschool reiste er mit einer Gruppe von Musikern quer durch das ganze Land von Festival zu Festival. Er spielte Akkordeon, Mundharmonika und sang. Seine Liebe zur Musik brachte ihn in Kontakt mit Guy Caron und den Künstlern des schon erwähnten Café La Grande Passe.²⁷

I was really influenced by that whole scene (...) Guy Caron and those guys-I hung around them. I was the whippersnapper in the group. They were all five, ten years older than me. They were principally streetperformers, but they were also into the Quebec folk-music scene.²⁸

Für Guy Laliberté begann eine Zeit voller Reisen und Auftritte, die ihn bald in Kontakt mit Gilles Ste-Croix brachte und später zu der Gründung einer kleinen Theatergruppe führte, aus der 1984 der Cirque du Soleil entstand. Diese Tatsache stellt einen wesentlichen Faktor für die Entstehung des Cirque du Soleil dar und zeigt, dass dieses Zirkusunternehmen von Anfang an durch das Theater und die Street Performance-Szene geprägt wurde.

2.3. Experimentelle Theaterformen – Gilles Ste-Croix

Gilles Ste-Croix's Idee, Zirkuskünste in Theateraufführungen einzugliedern, entnahm er aus seinen Erfahrungen im Kommunenleben. So erzählt eine Anekdote, dass er eines Tages mit seinen Freunden Äpfel pflückte und ihm die Idee kam, das ganze auf Stelzen zu machen, um die Arbeit zu erleichtern. Daraufhin sprach ihn ein Amerikaner an und meinte, dass es in Vermont eine Theatergruppe gäbe, die ebenfalls auf Stelzen gingen und dabei Theater spielte. Diese experimentelle Theatergruppe nannte sich „The Bread and Puppet

²⁶ Guy Laliberté zit. nach Ebenda S.18.

²⁷ Vgl. Ebenda S.18.

²⁸ Guy Laliberté zit. nach Ebenda S.18.

Theater“. 1963 von dem Deutschen, Peter Schuhmann, gegründet, protestierte diese Gruppe des experimentellen Theaters mit Hilfe von Puppen gegen den Vietnamkrieg. Schuhmann erklärt, dass die Bezeichnung „Bread and Puppet Theater“ daran erinnern sollte, dass Theater nicht bloss eine Dienstleistung ist, für die man bezahlt, sondern vielmehr ein existenzielles Bedürfnis, genauso wie Brot, also Nahrung. Die Mitglieder dieses Theaters sahen das Puppentheater als Ort der Aktion, denn als Ort des Dialogs. Ähnlich wie beim Marionettentheater wurden die Formen der Bewegungen auf das Wesentliche reduziert.²⁹ Gilles Ste-Croix wurde als Stelzengänger ein Mitglied dieser Theatergruppe. 1979 trat Ste-Croix der Künstlerkolonie Baie-Saint-Paul nahe Québec City bei. In seinem Reiseführer *Kanada - Großartige Landschaften und lebhafte Städte in den Weiten Nordamerikas* beschreibt Fredrik DeWiel den Ort, Baie-Saint-Paul.

Zahlreiche Kunstgalerien in Baie-Saint-Paul zeugen davon, wie vielen Generationen von Malern die Landschaft rund um die kanadische Kleinstadt Motive geliefert hat. Unter ihnen sind die Québecer Clarence Gagnon, Marc-Aurèle Fortin und René Richard sowie Mitglieder der Group of Seven wohl die bekanntesten. Das Centre d'Art de Baie-Saint-Paul und mehrere private Galerien stellen die Werke von Künstlern der Gegenwart aus.³⁰

In dieser Künstlerkolonie managte Ste-Croix eine Jugendherberge namens Le Balcon Vert und organisierte Events und Aktivitäten für junge Reisende. Durch einen Besuch dieser Herberge kreuzten sich die Wege von Ste-Croix und Laliberté zum ersten Mal. Laliberté reiste in der Zwischenzeit viel in Europa und verdiente sein Geld als Strassenkünstler. Er lernte Akrobaten und Feuerschlucker kennen und beschäftigte sich schließlich selbst mit diesen artistischen Darbietungen. Als er von den Aktivitäten in der Jugendherberge hörte, bot er dieser Gemeinschaft gegen Kost und Logis seine Dienste als Unterhaltungskünstler an. Ste-Croix wollte gemeinsam mit Laliberté die dort existierenden Talente der Künstler nützen und ein Stelzentheater gründen, wie er es vom Bread and Puppet Theater kannte. Während Laliberté aber eine Zeit lang als Wahlkandidat einer politischen Partei namens Rinoceros Party, eine kanadische Partei, die zwischen 1968 und 1993 für kreative Anarchie eintrat, politisch tätig war, nützte Ste-Croix diese Zeit zur Gründung seines Stelzentheaters. Ste-Croix nannte sie „Les Échassiers de Baie-Saint-Paul“ – die

²⁹ Vgl. Schechter 2003. S.40.

³⁰ Wiel, Fredrik de: *Kanada - Großartige Landschaften und lebhafte Städte in den Weiten Nordamerikas*: Köln. DuMont, 1994. S.157.

Stelzengeher von Baie-Saint-Paul. Als erste Produktion wollten sie die Geschichte eines Québécois Lokalhelden erzählen. Das Stück hieß: *La Légende d'Alexis le Trotteur*.³¹ Dieser Held namens Alexis le Trotteur wird in „The Canadian Encyclopedia“ wie folgt beschrieben:

Le Trotteur is the French Canadian designation of Alexis Lapointe, called so because of his fantastic running ability. He lived in the Charlevoix and Lac Saint-Jean regions of Québec, and became part of the folklore of that area. Le Trotteur could run over 240 km in a day and ran races with horses and even with trains. His stride was supposed to be 6 m long. Some said Le Trotteur had the legs of a horse, and an autopsy, performed in 1966, supposedly revealed that he had double joints and bones and muscles like a horse.³²

Ste-Croix erinnert sich an die ihm entgegekommene Skepsis und den Plan, der daraus entstand. Vor allem der fehlende Bekanntheitsgrad seines Stelzentheaters erschwerte die Finanzierung des Projektes.

There was funding available, because the Parti Québécois government had allotted a lot of money to push Quebec culture. (...) The guy who read the project said: „Well, you need endorsement, you're nobody.“ And i said, „Yeah, but I'm serious. I can have the Mayor of Baie-Saint-Paul endorse this.“ (...) I told all the businesses in Baie-Saint-Paul that i would walk from Baie-Saint-Paul to Quebec City on stilts - fifty-six miles. (...) They had seen me walking on stilts in the streets, they knew i could do it. I asked for a certain amount of money per mile. I had a camera film me, and a truck following me. It took twenty-two hours. (...) Baie-Saint-Paul is by the Saint Lawrence River and, as you go up toward Quebec City, you rise maybe four thousand feet. You go over these rolling Hills, high up. And during that day and night, I caught what Carlos Castaneda calls 'the bird eye'. I could see like a bird! In Castaneda, Don Juan says: „If you catch the bird eye, you see far,' which means you can see the future!“³³

Ste-Croix's Stelzengang wurde von der Regierung Québecs wahrgenommen und die Finanzierung seines Projekts war gesichert. Im Sommer 1980 tourte die Gruppe mit *La Légende d'Alexis le Trotteur* durch die Straßen von Québec. 1981 wurde noch eine zweite Darbietung namens *Le Défilé du Dragon* – die Drachenparade, ins Repertoire aufgenommen. Im Mittelpunkt dieser Show stand eine große Drachenpuppe, die von

³¹ Vgl. Babinski 2004. S.21ff.

³² Schmitz, Nancy: *Trotteur, Alexis Le*: In. Homepage The Canadian Encyclopedia. <http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0008134> (05.04.2011)

³³ Gilles Ste-Croix zit. nach Babinski 2004. S.28.

sieben Artisten bewegt wurde. Ende 1981 wurden Les Échassiers de Baie-Saint-Paul aufgelöst. Doch der Erfolg dieser Straßenkunst inspirierte, laut der historischen Selbstdarstellung des Cirque, Ste-Croix und Laliberté zur Veranstaltung eines Festes betitelt als La Fête Foraine. Da in den 1970er Jahren ein Folklorefestival zu Ausschreitungen führte, Ste-Croixs Beschreibungen nach randalierten dort eine Gruppe von Bikern, wurden Festivals in Baie-Saint-Paul danach verboten. Fête Foraine bedeutet soviel wie „Schaustellerfest“ und sollte einem mittelalterlichen Strassenfest ähneln. Mit der Bezeichnung „Strassenfest“ konnte das Festival-Verbot umgangen werden. La Fête Foraine fand zum ersten Mal 1982 in Baie-Saint-Paul statt und dauerte eine Woche lang. Offenbar war es sehr erfolgreich, denn in den beiden folgenden Jahren dauerte es zehn Tage. Guy Laliberté wurde General Manager dieses Festes. Unter einem farbenprächtigen Zelt engagierte er zahlreiche Strassenkünstler: Stelzengeher, Feuerakrobaten, Jongleure, usw. Neben den Aufführungen wurden dem Publikum Workshops der Zirkuskunst geboten, bei denen die Besucher zum Beispiel lernten, zu Jonglieren oder auf einem Seil zu balancieren. Wer solche Workshops absolvierte, konnte später bei professionellen Streetart Performances teilnehmen. Um das Interesse der Artisten zu wecken, die diese Workshops leiten sollten, wandte sich Laliberté an Guy Caron, der mittlerweile die National Circus School³⁴ in Montreal gegründet hatte. Das La Fête Foraine-Projekt war nicht nur für die Teilnehmer und Veranstalter eine besondere Erfahrung sondern auch finanziell ein Erfolg.³⁵

2.4. Kanadas 450-Jahr-Feier und die Gründung des Cirque du Soleil

Nicht zuletzt wegen des Erfolgs des La Fête Foraine-Projekts kam Guy Laliberté in Kontakt mit Jacques Renaud, dem Programmdirektor der 1984 stattfindenden, 450-Jahr-Feier zur Entdeckung Kanadas³⁶. Von ihm erhielt er seine ersten 30.000 Dollar um ein

³⁴ Die 1981 gegründete National Circus School (franz.: École nationale de cirque) in Montreal ist eine Hochschule für Zirkuskunst und Artistik. Viele Artisten, die auf dieser Schule ausgebildet wurden arbeiten danach beim Cirque du Soleil. Vgl. Homepage der National Circus School in Montreal. *History*. <http://www.nationalcircusschool.ca/en/institution/history> (21.09.2011)

³⁵ Vgl. Babinski 2004. S.30-41.

³⁶ „Am 14.7.1534 nahm der französische Entdecker und Seefahrer Jacques Cartier mit der Errichtung eines Kreuzes an der Ostspitze der Halbinsel Gaspé für den damaligen französischen König Franz I. das von ihm entdeckte Land in Besitz. Die daraus entstehende französische Kolonie nannte man Neufrankreich, die große Teile des heutigen Kanadas, darunter auch Québec, umfasste.“ Wiel 1994. S.131.

Konzept für einen Zirkus in Québec auszuarbeiten. Im Herbst 1983 entwickelte Guy Laliberté gemeinsam mit seinen Partnern Robert Lagueux und Marguerite Fortin, seine ersten Ideen für den Cirque du Soleil. Robert Lagueux war schon beim Fête Foraine-Festival für das Marketing verantwortlich gewesen und wurde später auch der erste Marketing Director des Cirque du Soleil. Während Laliberté eine stationäre Show unter einem Zelt zeigen wollte, wünschten sich die Verantwortlichen der 450-Jahr-Feier eine große Tour durch elf Städte, mit Darbietungen, die sich vor allem in den Strassen abspielen sollten. Der Kompromiss war eine solche Tour mit einer Eröffnungs- und einer Endvorstellung in einem großen Zelt. Diese Shows mit einem Budget von insgesamt 1,6 Millionen Dollar, werden in der historischen Selbstdarstellung des Cirque, als den Beginn des Cirque du Soleil bezeichnet. In seinem ersten Jahr nannte man das Unternehmen Le Grand Tour du Cirque du Soleil.³⁷

Der Name Cirque du Soleil, also „Zirkus der Sonne“, entstand einer Anekdote nach, durch Guy Laliberté's Aufenthalte an den Stränden von Hawaii.

Hawaii was always a creative place for me, a place to think. During the whole Échassiers/Fête Foraine period, i was really attracted to the sun. I spent a lot of time on the beach. When i first thought about forming a circus, i was watching the sunset on a beach in Hawai. (...) The sun stands for energy and youth, which is what i thought the circus should be about.³⁸

1964, wurde das französische Theaterkollektiv Théâtre du Soleil, von der Theater- und Filmregisseurin Ariane Mnouchkine, gegründet.³⁹ Es wurden zwar keine Belege dafür gefunden, aber die Ähnlichkeit der Namen und der zeitliche Rahmen von nicht einmal 20 Jahren, in denen das Théâtre du Soleil und der Cirque du Soleil gegründet wurden, lässt eine Anlehnung an die Bezeichnung der Theatergruppe vermuten.

Die Auftritte des Cirque zogen Aufmerksamkeit auf sich. Doch die mangelhafte Erfahrung der Mitarbeiter, wie zum Beispiel das Aufstellen des großen Zeltes, führte zu Schwierigkeiten. Die erste Zirkustruppe setzte sich zur einen Hälfte aus kanadischen und zur anderen Hälfte aus europäischen Artisten zusammen. Für die Kanadier ging es darum, ein kanadisches Zirkusunternehmen zu etablieren. Für die Europäer war das Projekt, laut Babinski, ein bezahlter Sommerjob. Hinzu kam, dass die Artisten aus Europa meist

³⁷ Vgl. Babinski 2004. S.51f.

³⁸ Guy Laliberté zit. nach Ebenda S.49.

³⁹ Vgl. Féral, Josette: *Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil*. Berlin, Alexander, 2003. S.199.

erfahrener waren und den Kanadiern ihre Fehler und die Arbeitsbedingungen vorhielten, was einen Protest zur Folge hatte. Guy Laliberté beschreibt diese Phase mit folgenden Worten.

During the first stops on the tour (...) they complained about everything. The kept telling us how inexperienced we were, how we didn't know what were doing. It created such a bad atmosphere that we had to deal with an artists' rebellion in Gaspé, at the launch. The artists were supposed to be at our first press conference. (...) So I was standing there waiting for them at the press conference, and Gilles Ste-Croix walked up to me and said he had a letter from the artists that they wanted him to read to the press. I said „no way, give me that“, and saw that it was a list of complaints about how they're being treated. We had to bluff our way through the press conference without them. (...) And as soon as we had the big top up, I remember the artists coming in and looking around. I could see by the looks on their faces that they were thinking: „Wait a minute, maybe we've got something here.“⁴⁰

Auch der finanzielle Erfolg im Jahr 1984 blieb mit 60.000 Dollar Schulden aus. War der Cirque zunächst nur als ein einjähriges Projekt geplant, hatte Guy Laliberté eine langjährige Vision für das Unternehmen. 1985 war das Internationale Jahr der Jugend⁴¹ und auch für diese Feierlichkeiten wurden zahlreiche Zirkusaktivitäten geplant. Die große Beliebtheit des Cirque du Soleil führten zur Unterstützung von politischen Funktionären. Darunter auch der damalige Premierminister Québecs, René Lévesque, der später zu einem engen Freund Lalibertés wurde. Mit seiner Hilfe konnte der Cirque noch ein weiteres Jahr finanziert werden.⁴²

Im zweiten Jahr expandierte der Cirque. Man organisierte ein größeres Zirkuszelt, um somit mehr Zusehern Platz zu bieten und damit die Ausgaben schneller amortisieren zu können. Erster künstlerischer Leiter wurde Guy Caron, der gemeinsam mit Laliberté die neue Zirkusdirektion formte. Als Gründer der kanadischen National Circus School brachte Caron die notwendigen Erfahrungen mit sich. Abgesehen von seinem eigenen Wissen prägten ihn aber auch die Darbietungen anderer Zirkusunternehmen. Ein für ihn und in

⁴⁰ Guy Laliberté zit. nach Babinski 2004. S.54f.

⁴¹ Internationale Jahre werden von den Vereinten Nationen (UNO) ausgerufen. 1985 war das Internationale Jahr der Jugend. Vgl. Shepherd, Nicola: *Generalversammlung eröffnet das Internationale Jahr der Jugend*. In: Pressehomepage UNRIC- Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen für Westeuropa. <http://www.unric.org/de/pressemitteilungen/26272-generalversammlung-eroeffnet-das-internationale-jahr-der-jugend> (09.09.2011)

⁴² Vgl. Ebenda S.53ff.

Folge dessen auch für den Cirque du Soleil einschneidendes Erlebnis war 1982, als er eine Vorstellung des Chinesischen Nationalzirkus in Montreal sah.⁴³

Their show was strong because the music was created from the beginning to the end, and was played by a band. The costumes were designed very specifically for the acts, and they were beautiful. The choreography was beautiful. I thought, 'Wow! This is a show!' We don't need horses, or animals, or any of that. It can be about physical performances linked together.⁴⁴

Caron zeigte sich vom Verzicht auf traditionelle Tiernummern begeistert. Dieser Gedanke prägt bis heute das Erscheinungsbild des Cirque du Soleil, welcher auf Tiernummern jeglicher Art, schon seit dem Beginn seines Bestehens, verzichtet. Neben dem Chinesischen Nationalzirkus, lässt sich Guy Caron auch von anderen Zirkussen inspirieren. So faszinierte ihn der Moskauer Zirkus, bei dem einzelne Nummern durch eine Handlung verbunden wurden. Der Esprit des französischen Nationalzirkus Cirque Grusse hatte eine ähnliche Wirkung auf ihn. Auch der Zirkus Roncalli wird von Guy Caron und Guy Laliberté als Vorbild genannt. Vor allem die Bühnentechnik und der rasche Auf- und Abbau des Equipments durch die Artisten selbst hielten bei Roncalli den Fluss der Show am laufen. Der Schweizer Zirkus Knie stand während dieser wichtigen Entwicklungsphase dem Cirque mit technischem Rat zur Seite, vor allem was den Umgang mit dem Zirkuszelt betraf.⁴⁵ Anders als die meisten europäischen Zirkusunternehmen ist der Cirque du Soleil kein Familienunternehmen, was strukturell die Vorteile hat, dass der Cirque für jede einzelne Show ein eigens für die jeweilige Show zusammengestelltes Team engagieren kann. Mit diesem dem Theaterbetrieb sehr ähnlichen Konzept kann jede Show des Cirque, unabhängig von den anderen Cirque du Soleil-Produktionen, entstehen.

Diese Freiheiten ebneten den Weg für etwas Neues. Zur Inszenierung dieses „Neuen“ engagierte man den Theaterregisseur Franco Dragone⁴⁶, der eine der Hauptfiguren in der Geschichte des Cirque du Soleil werden sollte und nicht weniger als zehn Zirkusshows inszenierte. Er studierte in den 1970ern Theaterwissenschaft in Belgien und arbeitete

⁴³ Vgl. Ebenda S.59.

⁴⁴ Guy Caron zit. nach Ebenda S.62.

⁴⁵ Vgl. Ebenda S.62.

⁴⁶ Franco Dragone inszenierte für den Cirque, zwischen 1985 und 1998: *Cirque du Soleil* (1985), *La magie continue* (1986), *Le Cirque réinventé* (1987), *Nouvelle expérience* (1990), *Saltimbanco* (1992), *Mystère* (1993), *Alegría* (1994), *Quidam* (1996), *La Nouba* (1998) und *"O"* (1998). Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Biography – Franco Dragone* <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/creators/franco-dragone.aspx> (01.03.2011)

danach bei zahlreichen europäischen Theatergruppen als Regisseur. Seit 1982 lehrte er an Caron's Zirkusschule Schauspieltechniken. War seine Vergangenheit vor allem vom Theater bestimmt, so wollte er auch den Zirkus theatral gestalten.⁴⁷ Gemeint ist hierbei die Zusammenführung von Zirkus und Theater zum Theaterzirkus, also der Verbindung von circensischen Elementen wie artistischen Nummern und theatralen Elementen wie Dramaturgie und Schauspiel. Die Inszenierungen sollten weg vom Nummernzirkus, also einer Aneinanderreihung von einzelnen Darbietungen ohne Zusammenhang, hin zu einem Gesamtkunstwerk führen. Technische Erneuerungen standen dabei am Anfang.

We transformed the way you open the curtain inside the circus ring. For the first time we set up a camera so that the person opening the curtain could watch the action, and interact with it. The curtain became magic. We used the curtain as part of the show. And we put monitors backstage, so that the performers could feel more involved, so they could feel they were part of the show from beginning to the end. They wouldn't just sit in their caravans waiting for their number.⁴⁸

Joel Schechter meint in seinem 2003 erschienenen Buch *Popular theatre- a sourcebook*, dass der Cirque du Soleil eine neue Art von "narrativem Zirkus" entwickelt hat. Dabei werden verschiedenartige Nummern der einzelnen Zirkusgenres in eine Erzählung eingeliedert. Zumeist wird eine allegorische Reise erzählt, in der Trapezflüge, equilibristische Darbietungen, also Gleichgewichtsübungen, oder Clownscherze zu Metaphern für eine neue Welt werden. Dies beschreibt Schechters Meinung nach, den größten Unterschied des Cirque du Soleil zu traditionellen Zirkusunternehmen.⁴⁹

Für Franco Dragone, war es vor allem der von ihm sogenannte „Artist als Mensch“, der den Cirque von anderen Zirkussen unterscheidet.

I think what made Cirque du Soleil different from other circuses was its desire to make a better life for people. The message behind every show is what makes Cirque different. It's not just entertainment, it's about life and what can make life more just. The humanity behind Cirque du Soleil is what makes the difference.⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Babinski 2004. S.62ff.

⁴⁸ Guy Caron zit. nach Ebenda S.64.

⁴⁹ Vgl. Schechter 2003. S.130.

⁵⁰ Franco Dragone zit. nach Babinski 2004. S.64.

Der historischen Selbstdarstellung des Cirque sollte das Publikum die Artisten nicht nur bestaunen, sondern sich in ihnen wiedererkennen können. Das dadurch entstandene Band zwischen Menschen innerhalb und außerhalb der Manege sollte zum Markenzeichen des Cirque du Soleil werden und stellte eine klare Botschaft dar. Diese Artisten, die unglaubliche Dinge darbieten, sind Menschen wie du und ich. Auch wir können solche Dinge vollbringen.⁵¹ Der australische Turmspringer Steve Bland aus der Show "O" (1998), beschreibt in einer Dokumentation über die Artisten dieser Show, dass dieses Gefühl selbst zwischen den einzelnen Artisten herrscht.

Fire for the fire guys has got to be something that is their friend. It's like their brother. They've got burns or cuts of them somewhere or other. And I think, why would you want to do that? But then they look at us and they go, „How can you jump off that thing?“ And I'm like, „Well that's so much easier than playing with fire or playing with a knife.“ I think the best thing of being in "O" is nobody thinks what they do themselves is that special. We're just all normal people.⁵²

In einem Gespräch zwischen Franco Dragone und Gilles Ste-Croix über die Konzeptionierung der Show "O" erwähnt Dragone einen Vergleich zwischen der Show und den Werken des italienischen Filmregisseurs Federico Fellini.

The tendency, in North American culture, is to explain everything. What Fellini has done, it's not to explain everything, it's to open to each other, to let the people close the story. To participate. (...) It's like a mirror you have in front of you. And Fellini is this. We all dream, we all cry, we all love. It's not only a cultural medium that we have to use, and it's what I like in Fellini. Even a Chinese can see what a dream means, what love means, what death means, what war means.⁵³

Partizipation ist somit für Franco Dragone ein wichtiges Inszenierungselement, das nicht nur im Film eingesetzt wird, sondern auch ein wesentliches Element einer theatral gestalteten Zirkusshow. Auch Guy Caron hebt als Spezifikum des Cirque du Soleil eine besonders an den Film angelehnte Ästhetik hervor.

The big secret of Cirque du Soleil is that we create shows like a film. We thought it should be edited and scored like film. If you take the music out, you

⁵¹ Vgl. Ebenda S.66ff.

⁵² Steve Bland In: *Flow - A tribute to the artists of "O"*, Regie: Oana Suteu Khintirian, DVD-Video, Canada. 2007, 15:10ff.

⁵³ *Water in the desert - About the creation of "O"*. In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 6:41ff.

don't have a Cirque du Soleil show. Cirque is like cinema: you edit it together to create drama, and to allow people to enter completely into the experience, like you do into a film screen. You enter into the experience, and forget everything else.⁵⁴

2.5. Zirkus als Geschäft - Krisenzeiten für den Cirque

1985 stand der Cirque kurz vor dem finanziellen Ruin. Doch mit der Hilfe von Lalibertés langjährigem Geschäftspartner Daniel Gauthier und der finanziellen Unterstützung durch Clément Guimond, einem kanadischen Banker, machte sich der Cirque daran zu expandieren und andere kanadische Städte wie Toronto oder Ottawa zu bespielen. Da die Truppe dort aber kaum jemand kannte und es am nötigen Geld für Werbung fehlte, blieb der Erfolg aus. Das Ergebnis war ein Defizit von 750.000 Dollar am Ende des zweiten Jahres in der Geschichte des Cirque du Soleil.⁵⁵ Guy Laliberté erinnert sich an die Verhandlungen mit dem Kulturministerium von Québec:

We needed \$400.000 to refinance, and they offered us \$250.000. I could have taken it and paid some people off, but I turned it down. I said, „You're making a bad financial decision. \$250.000 isn't enough! It's either \$400.000 or forget about it.“ They would have ended up with a \$250.000 loss. We knew we could make money. In fact, it turned out that our revenue projections were conservative.⁵⁶

Hierbei ist anzumerken, dass Zirkusunternehmen bis auf wenige Ausnahmen wie sie in sozialistischen Staaten zu finden waren, wie zum Beispiel dem nach 1919 verstaatlichten Unternehmen des Russischen Nationalzirkus⁵⁷, üblicherweise nicht subventioniert werden und als privatwirtschaftliche Unternehmen agieren. Dementsprechend müssen sie aber auch keinem Geldgeber Folge leisten und gestalten ihre Programme entsprechend den Publikumsbedürfnissen.⁵⁸ Bis 1987 war der Cirque du Soleil noch eine Non-Profit-Organisation, die zu große Teilen von Subventionen abhängig war. Zu der finanziellen

⁵⁴ Guy Caron zit. nach Babinski 2004. S.64.

⁵⁵ Vgl. Ebenda S.75ff.

⁵⁶ Guy Laliberté zit. nach Ebenda S.81.

⁵⁷ „Nachdem das von Lenin unterzeichnete Dekret des Rates der Volkskommissare „Über die Koordinierung des Theaterwesens“ erlassen war, das auch einen Abschnitt über den Zirkus enthielt, nationalisierte man im Sommer 1919 die beiden Moskauer Zirkusse. Der Zirkus Salamonsky wurde zum Ersten Staatlichen Zirkus, der Zirkus Nikitin zum Zweiten Staatlichen Zirkus.“ Kusnezow 1970. S.230.

⁵⁸ Vgl. Schechter 2003. S.129.

Krise kam 1986 eine weitere hinzu, da Gilles Ste-Croix sich dazu entschloß, den Cirque zu verlassen. Doch während das Unternehmen Ste-Croix verlor, erhielt der Cirque ein neues wichtiges Mitglied durch Michel Crête als Kostümbildner. Er sollte gemeinsam mit Guy Caron eine neue Art von Kostümen entwerfen. Das Ziel bestand vor allem darin, die Kostüme „theatraler“ zu gestalten und gleichzeitig die notwendigen Anforderungen an die Bewegungsfreiheit eines Akrobaten zu erfüllen.⁵⁹ Christine Schmitt beschreibt in *Artistenkostüme - zur Entwicklung der Zirkus- und Variétégarderobe im 19. Jahrhundert* das „theatrale“ am Artistenkostüm:

Die Rolle, die der Artist in seiner Nummer darstellt, ist allerdings keine Theaterrolle im üblichen Sinn. Anders als der Schauspieler realisiert er im Allgemeinen keine literarisch fixierte Dramenfigur. Er agiert aber auch nicht als Privatperson, sondern legt sich für seinen Auftritt ein bestimmtes Aussehen und ein bestimmtes Verhaltens- und Handlungsmuster zurecht, das dazu dient, seine Kunststücke möglichst publikumswirksam zur Geltung zu bringen. (...) Da diese Rolle des Artisten wie das Theaterspiel in der Öffentlichkeit vor Zuschauern und in einer vom Alltagsleben klar abgegrenzten artifiziellen Situation dargeboten wird, können wir eine Zirkus – oder Variéténummer – unabhängig von ihrer jeweiligen dramatischen Qualität – als 'theatrale' Veranstaltung bezeichnen.⁶⁰

Die bisherige Tradition der Zirkuskostüme war, laut Crête, vor allem durch die Militär- und Reitermode⁶¹ geprägt. Neben dieser Reformierung auf dem Kostümsektor, entwickelte sie weitere Innovationen.

In the nineteenth century, they used to dress children up like adults, which looks odd, especially today. It's not uninteresting, but it had all been done so much that I thought, 'Okay, we're getting rid of all that, we're going to bring in color and range, get away from the leotards and tight pants, and get into something more generous for each character.' Guy Caron and Guy Laliberté

⁵⁹ Vgl. Babinski 2004. S.83f.

⁶⁰ Schmitt, Christine: *Artistenkostüme - zur Entwicklung der Zirkus- und Variétégarderobe im 19. Jahrhundert*: Tübingen. Niemeyer, 1993. S.17f.

⁶¹ Noch bis heute hat sich im Zirkus der Brauch erhalten, Musiker, Stallknechte, Platzanweiser und Requisiteure mit einer Livree nach Art der Militäruniform auszustatten. Im 19. Jahrhundert beorderte man gewöhnlich männliche Artisten, die gerade nicht im Einsatz waren. Während der Vorstellung mussten die „Uniformierten“ rund um die Manege an der Barriere Aufstellung nehmen und ihren Kollegen, falls erforderlich, Hilfestellung leisten oder Geräte zureichen. War eine Nummer beendet, hatten sie die Manege wieder aufzuräumen und für die nächste Darbietung zu präparieren. Dieses so genannte „Uniform-Stehen“, blieb bis ins 20. Jahrhundert eine Pflicht, die ausdrücklich in Artistenverträgen fixiert wurde. Die Einheitskleidung diente dem Zweck, optisch ein verbindendes Element zwischen den unterschiedlichen Nummern zu schaffen. Sie fungierten praktisch als eine Art „lebende Dekoration“ und ersetzten die fehlende Ausstattung. Die so entstandene festliche Atmosphäre erhöhte die Wirkung eines artistischen Auftritts. Vgl. Ebenda S.49f.

got right behind it. They could see that it would give the whole circus tradition a second wind.⁶²

Die beiden neuen Shows *La Magie Continue* (1986) und *Le Cirque réinventé* (1987) entstanden trotz der finanziell unsicheren Lage. Für diese Shows wurden erstmals Kostüme für entsprechende Charaktere entworfen. Der neue theatrale Bezug erforderte eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Kostümdesigner Crête und dem Regisseur Dragone. In der historischen Selbstdarstellung des Cirque wird beschrieben, wie durch diese Zusammenarbeit eine Art „malerische Sprache“ entstand, die notwendig war, um eine Botschaft in einer nahezu wortlosen Darbietung zu vermitteln.⁶³

In diesem Zusammenhang ist Robert Lepage zu erwähnen, der 2005 für den Cirque KÅ und 2010 *Totem* schrieb und inszenierte und dafür eine ähnliche Sprache favorisierte. Julia Pfahl beschreibt das Spezifische an Lepages Arbeit. Robert Lepage erlangte mit Produktionen wie *Trilogie des Dragons* (1986), *Tectonic Plates* (1988) oder dem Sieben-Stunden-Epos *The Seven Streams of the River Ota* (1995) Weltruhm. Die Ein-Mann-Produktion *Vinci* (1986) oder das Hamlet-Projekt *Elsinor* (1995) verschafften ihm einen Namen als Solo-Performer. Inszenierungen an internationalen Bühnen wie dem Kungliga Dramatiska Teatern in Stockholm oder der Opéra de la Bastille in Paris machten ihn zu einem der bedeutendsten internationalen Regisseuren. Pfahls Meinung nach erschafft er durch seinen Inszenierungsstil eine Sprache, die das Publikum dazu einlädt sich auf eine Reise durch seine eigene Imagination einzulassen. Lepage will Assoziationen wecken und nicht eine einzige mögliche Bedeutung vorschreiben, sondern eine Vielzahl von Lesearten zulassen. Vor allem Bilder sind das Medium der Erzählung und diese machen, laut Lepage, die Dichte und die Intensität der Inszenierungen aus. Sie lassen den Zuseher an der Entstehung der Geschichte teilhaben und wecken die Kreativität jedes Einzelnen.⁶⁴

Dragone wollte die gleiche Beziehung zwischen der Show und dem Publikum herstellen, wie zwischen einem Bild und seinem Betrachter. Inspiriert wurde Dragone vor allem vom britischen Autor und Regisseur Peter Brook⁶⁵, der am Theater, beim Film und Fernsehen

⁶² Michel Crête zit. nach Babinski 2004. S.84.

⁶³ Vgl. Ebenda S.84.

⁶⁴ Vgl. Pfahl 2005. S.51-59.

⁶⁵ „Peter Brooks Engagement gilt der Suche nach den Ursprüngen des Theaters. In seinen Inszenierungen stehen rituelle Elemente im Vordergrund, bei denen er sich auf den mimisch-szenischen Ausdruck konzentriert. Die Sprache und das Bühnenbild sind stark reduziert. Aufsehen erregte er mit Großprojekten wie seiner Inszenierung von *Orghast* zu der 2500-Jahr-Feier des Perserreichs in Persepolis (1971), für die er

tätig war. Durch ihn erkannte Dragone, dass der Artist als Bindeglied zwischen dem was möglich ist und dem Publikum stehen muss. Das ist auch der Grund, weshalb Cirque du Soleil-Shows nicht aus einer reinen Aneinanderreihung von akrobatischen Darbietungen bestehen. Diese nonverbale Kommunikation verschaffte dem Cirque einen großen Vorteil. Eine universelle Sprache, die jeder Zuseher, egal welcher Nationalität, verstehen kann.⁶⁶

When two babies come into the world, say in China and Belgium, they speak the same language, but then a process of socialization occurs, so they end up speaking and acting differently. And yet, despite the fact that each country has different social archetypes, there is a universal emotional archetype. We can cry in Belgium, or in China, for the same reasons. We wanted to create a language that was universal.⁶⁷

Neben dieser universellen Sprache bedarf eine erfolgreiche Zirkusshow, laut Dragone, ebenso einer spezifischen Dramaturgie. Jede Show braucht einen roten Faden, der sich durch das gesamte Programm zieht, an dem sich das Bühnenbild, die Kostüme, die Musik und die zuvor erwähnte universelle Sprache orientiert. Der Mann der diesen roten Faden vorgibt ist nicht zuletzt Guy Laliberté. Was ihm dabei hilft, diesen roten Faden zu finden, sind einzelne akrobatische Darbietungen, um die er die Show herum baut. Dieses „akrobatische Skelett“, wie Laliberté es nennt, soll dafür sorgen, dass, sollte die Inszenierung nicht aufgehen, das Publikum noch immer atemberaubende akrobatische Darbietungen im Gedächtnis behält. Laut Gilles Ste Croix steuert Laliberté zu jeder Show zehn Prozent bei. Die ersten fünf und die letzten fünf Prozent. Und diese zehn Prozent sollen entscheiden, ob eine Show Erfolg hat oder nicht. Durch Lalibertés zahlreiche Reisen in der ganzen Welt, hat er die notwendige Erfahrung und weiß was welches Publikum sehen will. Nachdem er dem Kreativteam die notwendigen Vorgaben erteilt, lässt er ihnen freie Hand. Am Ende der Entwicklung sieht er sich die Show an und entscheidet was gut und was schlecht ist. Welche Elemente verändert, beibehalten oder gestrichen werden sollten.⁶⁸ Laliberté profitiert dabei vor allem von seiner Objektivität.

It's mainly to give fresh eyes to the process. I can be more objective, because I haven't been involved day to day. Sometimes I can see that there were objectives we had at the beginning that we've strayed from. I think I have a

eigens eine Universalsprache aus Sanskrit, Persisch, Latein und Altgriechisch entwickelte.“ Budde, Berthold: *Harenberg Personenlexikon 20. Jahrhundert*: Dortmund. Harenberg Lexikon, 1996. S.139.

⁶⁶ Vgl. Babinski 2004. S.86ff.

⁶⁷ Franco Dragone zit. nach Ebenda S.88.

⁶⁸ Vgl. Ebenda S.88ff.

good sense of showmanship, so I'll allways have a word to say about that. If the show's becomes to poetic, I'll say it.⁶⁹

1987 bot das Los Angeles Arts Festival für den Cirque eine besondere Chance zur Expansion. Der vorerst skeptische Veranstalter des Festivals, Thomas Schumacher, sah *Le Cirque réinventé* in Québec und wollte die Show für seine Veranstaltung gewinnen. Den ganzen Cirque von Québec nach Los Angeles zu transportieren stellte aber eine große finanzielle Herausforderung dar und wäre mit einem Budget verbunden gewesen, das Schumacher nicht zur Verfügung stellen konnte. Guy Laliberté wollte sich aber nicht die Möglichkeit entgehen lassen, dem amerikanischen Publikum seinen Zirkurs vorzustellen. Er verlangte die Eröffnungsshow, Werbung und hundert Prozent der Einnahmen. Danach brachte er sein gesamtes Budget auf, um die Reise nach Los Angeles finanzieren zu können. Geld für den Heimweg war, laut Babinski, keines mehr vorhanden. Würde das Festival keinen Erfolg bringen wäre das auch das Ende des Cirque du Soleil. Doch diese Reise brachte dem Zirkus seinen ersten großen finanziellen Erfolg mit ein paar Millionen Dollar Gewinn Ende 1988. Der Cirque spielte nun in mehreren Städten der USA, darunter auch New York. Doch auch dieser Erfolg wurde getrübt, durch Guy Caron, der in diesem Jahr den Cirque verließ.⁷⁰ Laliberté sieht die Gründe dafür in deren unterschiedlichen Auffassungen bezüglich des Cirque du Soleil als Unternehmen.

At the artistic level we were allways on the same wavelength. Caron and I had the same goal: creating a circus in Quebec. But we had a difference of opinion about how to make it happen in 1987, and that led to him leaving in 1988. (...) Caron saw a symbiosis between the Circus School and the Cirque. He thought they should grow together. But I said, „No, it's a buisness.“ That led to conflict. When we became a success in the U.S., I thought we should put a second show on the road, with a new set of artists. Guy Caron thought the money should go back into a pot, with some of it going back to the school, and I said, „No, we're going to create a circus that's going to be it's own thing.“ So Caron left, and the Circus School remained independent.⁷¹

Dass der Cirque für Guy Laliberté schon immer vor allem als Geschäft gesehen wurde, verdeutlicht sich auch in seiner Positionierung am Markt. Als konkretes Beispiel für ein sogenanntes ESRK-Quadrat, wird der Cirque in Fachliteratur für Marketing, wie *Der blaue*

⁶⁹ Guy Laliberté zit. nach Ebenda S.90.

⁷⁰ Vgl. Ebenda S.92ff.

⁷¹ Guy Laliberté zit. nach Ebenda S.98.

Ozean als Strategie: wie man neue Märkte schafft, wo es keine Konkurrenz gibt von W. Chan Kim und Renée Mauborgne, genannt. Durch das ERSK-Quadrat sollen mit kreativen innovativen Strategien neue Märkte erschlossen werden. ERSK steht dabei für **E**liminierung, **R**eduzierung, **S**teigerung und **K**reierung. Für die vier Zielbereiche sollen jeweils individuelle Strategien formuliert werden. Durch das ERSK-Quadrat werden gleichzeitig eine Differenzierung sowie niedrige Kosten angestrebt. Geichermaßen visualisiert das Quadrat potenzielle Fokussierungen auf bestimmte Bereiche, was zu einem Ungleichgewicht führen kann.⁷²

So unterschied sich das Konzept des Cirque stark von den bisher vorhandene nordamerikanischen Zirkuskonzepten, beispielsweise eines Barnum & Bailey's, mit simultan ablaufenden Nummern und Tierdressuren. Diese Faktoren sind im Geschäftskonzept des Cirque nicht mehr enthalten (Quadrant: Eliminierung). Traditionelle Clown- oder Sensationsnummern wurden vermindert (Quadrant: Reduzierung). Ziel war es, dass der Zuseher den Veranstaltungsort des Cirque du Soleil als einzigartig wahrnimmt (Quadrant: Steigerung). Geschaffen wurde ein spezifisches Thema, verbunden mit einer Umgebung, in die der Cirque eingebettet ist. Die Mehrfachproduktionen des Cirque stellen den letzten Quadranten (Quadrant: Kreierung) dar. Diese Faktoren beeinflussten, laut den Autoren, grundlegend die Entstehung des kanadischen Zirkusunternehmens. Zum einen kann das ERSK-Quadrat bereits während der Businessplanung genutzt werden, um ein potenzielles Unternehmenskonzept zu erstellen, zum anderen findet es im Rahmen des Unternehmenswachstums als Analyse- und Verwendungsmethode.⁷³ Dieses Konzept führte zu einer neuen Definition des Marktes, der Konkurrenz und des Publikums des Cirque du Soleils, der sich bewusst nicht als Konkurrent von etablierten Zirkussen positionierte, sondern einen neuen Markt mit einer neuen Nachfrage und ohne Konkurrenz schuf. Lalibertés Auffassung vom Cirque als Geschäft zeigt sich auch darin, wie das Unternehmen beworben wird. Die von Lalibertés gegründete Hilfsorganisation „One Drop“ ist hierfür ein gutes Beispiel.

Am 10. Oktober 2009 fand eine globale Veranstaltung namens Poetic Social Mission-Moving Stars and Earth for Water statt, die sich die teilweise verheerende Knappheit von Trinkwasser zum Thema machte. Zahlreiche Veranstaltungen von globalen Dimensionen,

⁷² Vgl. Volkmann, Christine K./Kim Oliver Tokarski: *Entrepreneurship - Gründung und Wachstum von jungen Unternehmen*: Stuttgart. Lucius & Lucius, 2006. S.417.

⁷³ Vgl. Ebenda S.417f.

wie zum Beispiel ein Konzert der Popmusikgruppe U2 oder eine Cirque du Soleil Show wurden an diesem Tag miteinander vernetzt. Hier zeigte sich auch, welche Bedeutung das Internet für solche karitativen und zugleich geschickten Werbeaktionen bekommen hat. Der Zuseher konnte dem Ereignis per Livestream zwei Stunden beiwohnen. Neben Wissenschaftlern wie Nobelpreisträger Al Gore oder dem kanadischen Wissenschaftler und Umweltaktivisten David Suzuki, verbanden Stars die einzelnen Darbietungen mit Kommentaren. Moderiert wurde das Event von Guy Laliberté per Liveschaltung, während seines elf Tage dauernden Aufenthaltes auf der Internationalen Raumstation (ISS). Als erster kanadischer Weltraumtourist wurde er zum „ultimativen Zuseher“ aus dem Weltall. Eine geschickt inszenierte Show mit einem nützlichen Effekt. Natürlich steht der karitative Gedanke im Vordergrund, doch artistische Darbietungen und das Schaffen eines globalen Gemeinschaftsgefühls ziehen viele der Teilnehmer und Zuseher ein Stückchen weiter in den Kreis der „Cirque du Soleil-Familie“.⁷⁴

Angesichts des zumeist begeisterten Publikums und der daraus resultierenden Mundpropaganda, sowie des immensen Medieninteresses und entsprechender Berichterstattung, muss sich das Unternehmen kaum Gedanken um herkömmliche Werbung machen. Der britische Marketingexperte Peter Fisk meint in seinem Werk *Marketing Genie* hierzu:

Das Unternehmen wählt an jedem Standort Marketingpartner aus, die die Werbebotschaften gemeinsam finanzieren und vermitteln. Über 15 Prozent der Eintrittskarten werden an die über 750.000 Mitglieder des Cirque Clubs verkauft, dem man auf der Website kostenlos beitreten kann, um dem regelmäßig erscheinenden Newsletter und Einladungen zu exklusiven Veranstaltungen zu erhalten. Die anspruchsvolle und unterhaltende Darbietung der Artisten ist auch für prestigeträchtige Marken wie IBM, American Express und BMW interessant, die Cirque du Soleil problemlos als Sponsoren gewinnt, was nicht nur die eigene hervorragende Marke weiter stärkt, sondern ganz generell ein harmonisches betriebliches Miteinander fördert.⁷⁵

Doch zurück zur historischen Selbstdarstellung des Cirque und dem Verlust von Guy Caron für das Unternehmen. Neben ihm, verließen einige Artisten mit ihm das Unternehmen. Um Caron zu ersetzen, holte Laliberté Gilles Ste-Croix zum Cirque zurück. Seine erste Aufgabe war, sich das Vertrauen der Artisten zu verdienen, die sich dem

⁷⁴ Vgl. Homepage One Drop. *About Guy Laliberté's Poetic Social Mission in Space*
http://www.onedrop.org/en/mission_space/poetic_social_mission.aspx (19.04.2011)

⁷⁵ Fisk, Peter: *Marketing Genie*: Weinheim. Wiley-VCH, 2007. S.28.

vorigen Artist Director Guy Caron verbunden fühlten. Doch weitere Spannungen im Management und sogar ein Putschversuch gegen Guy Laliberté, von Normand Latourelle, der damals für das Marketing zuständig war führten zu einer Aufgabenverschiebung im Management. Latourelle versprach, laut Lalibertés Aussagen, den Artisten Geld, welches das Management nie auszahlen könnte, weil es schon für andere Investitionen geplant war. Latourelle musste den Cirque verlassen und Daniel Gauthier wurde zum einzigen Partner von Guy Laliberté. Diese internen Spannungen führten einmal mehr zu einem finanziellen Defizit im Jahr 1989. Hinzu kam, dass der Cirque 1987 von einer Non-Profit-Organisation zu einem privaten For-Profit-Unternehmen wurde. Mit diesem von Guy Laliberté lange ersehntem Ziel, sollte das Unternehmen unabhängig von Geldgebern werden. Doch ein erneuter Versuch mit der bis dahin bewährten Show *Le Cirque réinventé*, an der Westküste der U.S.A. blieb aus. Mit *Nouvelle Expérience*, zeigte der Cirque eine neue Show und erregte Aufmerksamkeit.⁷⁶

2.6. *Nouvelle Expérience* - Ein neu erfundener Zirkus

Nach einem gescheiterten Versuch im Jahr 1990 den Cirque du Soleil in Europa zu etablieren⁷⁷, begann in den Folgejahren die Erfolgswelle des Cirque, die bis Heute andauert. Mit einem neuen Zelt, dass 2.500 Zusehern Platz bot, einem neuen Bühnenbild, außergewöhnlichen Kostümen und dem größten Budget, dass der Cirque jemals hatte, entstand *Nouvelle Expérience* (1990). Als neues Kreativteam arbeiteten Dominique Lemieux als Kostümdesignerin, Michel Crête als Bühnenbildner und Franco Dragone als Regisseur an diesem Projekt. Dieses Team sollte auch die folgenden Shows des Cirque im Wesentlichen prägen. *Nouvelle Expérience* basiert auf dem Roman *La Chasse au Météore* (1908) von Jules Verne, in dem ein Meteor aus Gold auf die Erde stürzt. Dragone nahm diese Idee auf und dachte sie weiter: Wenn solch ein Meteor die Erde treffen würde, würde

⁷⁶ Vgl. Babinski 2004. S.98ff.

⁷⁷ Für den Misserfolg in Europa gab es, laut der historischen Selbstdarstellung des Cirque, mehrere Gründe. So führte eine Hitzeperiode in London dazu, dass die meisten Einheimischen die Stadt verließen und die Touristen wollten sich in London die Stadt und nicht eine Zirkusvorstellung ansehen. In Paris hingegen sahen die Verantwortlichen des Cirque vor allem darin das Problem, dass die dort gezeigte Show *Le Cirque réinventé* hieß, das Pariser Publikum diese Art von Show aber schon kannte und es nichts Neues für sie war. Vgl. Ebenda S.103.

er in unzählige Stücke zerfallen die sich über die gesamte Erde verteilen. Die Suche nach diesen kleinen Juwelen ist die Geschichte von *Nouvelle Expérience*.⁷⁸

„The idea that the earth was Gaia, a living being we had to respect, was big at the time. The planet is not this inert thing. If the human race is going to continue, we have to respect that, and preserve the planet's riches.“⁷⁹ Als wichtiges, wenn nicht sogar wichtigstes Element des kreativen Prozesses, sieht Dragone nicht die Menschen hinter der Show, sondern jene die sie präsentieren, also die Artisten und nicht zuletzt das Publikum selbst. Seiner Meinung nach ist es die Aufgabe des Cirque, Bilder in den Köpfen der Zuseher hervorzurufen. Danach liegt es am Zuseher seine eigenen Erfahrungen, seine Kultur und seine Geschichte mit diesen Bildern zu verknüpfen.⁸⁰ Michel Crête drückt das mit folgenden Worten treffend aus: „The minute you tell a story with a painting, the painting becomes boring, because the story becomes more powerful than the painting.“⁸¹

Dieses Bild als wesentliches Mittel zur Neupositionierung benötigt vor allem ein Bühnenbild, das im Falle von *Nouvelle Expérience* neu geschaffen wurde und das Zirkuszelt zu einem großen Theater machte. Da man keine Vorrichtungen für Tiernummern brauchte und die Auf- und Abgänge ineinander verschmolzen, konnte man auf den Vorhang, der die Zuseher von dem Zirkusgeschehen trennte, verzichten. Dadurch, wurde der Artist viel mehr in die gesamte Show einbezogen, wenn er zum Beispiel einer anderen Darbietung von der Seite oder dem Hintergrund zusah. Durch diese partizipative Inszenierungsmethode wurden Artisten zu Zusehern und Teil des Publikums. Mit *Nouvelle Expérience* begann der Cirque mit mehreren Profisportlern zusammen zu arbeiten. In den von Franco Dragone geführten Workshops, lernten die Sportler was es bedeutet Gefühle auszudrücken und zu übermitteln und es kam zur Entwicklung unterschiedlicher Charaktere. Doch die Zusammenarbeit war nicht einfach und die Welten aus denen die Darsteller und der Regisseur kamen denkbar unterschiedlich. Anweisungen wie „sei Montag“, „sei eine Tomate“ oder „sei Regen“, sorgten nicht selten für Zweifel und Unverständnis.⁸²

⁷⁸ Vgl. Ebenda S.107f.

⁷⁹ Franco Dragone zit. nach Ebenda S.108.

⁸⁰ Vgl. Ebenda S.110.

⁸¹ Michel Crête zit. nach Ebenda S.110.

⁸² Vgl. Ebenda S.114ff.

Dass sich diese Methoden aber auch lohnen und das Leben als Artist mehr geben kann als das eines durch Wettkampf geprägten Sportlers, weiß auch der ehemalige Olympia Teilnehmer Paul Bowler, der später in *Mystère* (1993) mitwirkte.

When you do gymnastics, there's a book that says, „You need to do a crucifix, a handstand, a double-back somersault, etc. to get 10.“ Six men will judge you and they are going to copy down every mistake you make, then they'll blast it and show 15.000 people how not-perfect you are. That's gymnastics in a nutshell. Cirque transformed me into an artist. For the first twelve months, I was Paul Bowler with a cube. Hopefully, now, when you watch the act, it's Paul Bowler the Artist.⁸³

Die Darbietungen der Artisten unter der Leitung von Franco Dragone, machten *Nouvelle Expérience* zu einer erfolgreichen Tourneeshow.

2.7. Der Cirque du Soleil in Las Vegas

Nachdem *Nouvelle Expérience* 1992 ein Jahr lang in einem Zelt vor dem Hotel „The Mirage“ in Las Vegas spielte und zu einem großen Erfolg wurde, wollte sich der Cirque, mit der Show *Mystère*, in der Unterhaltungsmetropole weiter etablieren. Ursprünglich war diese Show für das „Caesars Palace“-Hotel gedacht und sollte Themen aus der griechischen und römischen Mythologie enthalten. Nach einer Präsentation des Showkonzeptes wurde dieser Plan verworfen, da sich die Verantwortlichen dazu entschlossen, Las Vegas wäre für eine derartige Show noch nicht bereit.⁸⁴ Michel Crête beschreibt das Las Vegas um 1990 folgendermaßen:

Vegas (...) was still very influenced by Les Folies Bergères, with the scarves, feather boas, etc. There was a European culture already in place, oddly enough not an American one. The people who opened the door to something new were Siegfried and Roy. They were the first to move away from the Folies Bergères thing.⁸⁵

Eine Person, die untrennbar mit dem Unterhaltungsangebot von Las Vegas verbunden ist, ist Steve Wynn. Der US-amerikanische Unternehmer übernahm die sogenannten „Bingo-Salons“ seines verstorbenen Vaters und etablierte sich im Laufe der Jahre als Hotel-

⁸³ Paul Bowler zit. nach Ebenda S.118ff.

⁸⁴ Vgl. Ebenda S.145f.

⁸⁵ Michel Crête zit. nach Ebenda S.146.

Magnat von Las Vegas. 1989 startete Wynn mit dem „The Mirage“-Hotel die Ära der Mega-Kasinos und Themenhotels. 1998 folgte Wynns „Bellagio“-Hotel. 2004 eröffnete er, mit Baukosten in Höhe von 2,7 Milliarden US-Dollar, das bis dahin teuerste Hotel der Welt.⁸⁶ Die Bedeutung der Themenhotels für Las Vegas soll anhand des Beispiels des „The Mirage“-Hotels veranschaulicht werden. Der österreichische Werbefachmann Alois Gmeiner beschreibt in seinem Buch *Hotel Kreativ* dieses Hotelkonzept mit dem Thema des tropischen Regenwaldes. Dieses Thema wird schon in der Lobby umgesetzt in der ein riesiges Aquarium mit Haifischen steht. Auf dem Weg zu den Spielautomaten durchquert der Besucher eine künstlich angelegte Tropenlandschaft. Der Gästepool ist mit einem künstlichen Wasserfall, Grotten und Palmen ausgestattet. Am Abend, kann der künstliche Vulkan vor dem Haupteingang, im Viertel-Stunden-Takt, bei seinem Ausbruch bewundert werden.⁸⁷

2.7.1. *Mystère* – Die erste stationäre Show des Cirque du Soleil

Was zunächst als Show um griechische und römische Mythen gedacht war, verwandelte sich durch die Übersiedlung in das „Treasure Island“-Hotel in eine Show, die sich den „Ursprung des Lebens im Universum“ zum Thema machte. Vor allem in den Kostümen spiegelt sich dieses Thema wieder.

While I was working on *Mystère*, I was really tripping on nature books. (...) I was into chaos theory, and this extremely close-up nature photography. It had a huge effect on me. So the characters were half human, half animal. The first photographs that I put together in research were of many different areas across the planet. I was trying to bring together these colors and textures to have an idea of what we have around us, on earth. It brought me closer to birth, to animals and birds of paradise. There are a lot of animals in *Mystère*. It's a little like a jungle.⁸⁸

Mit den neuen Möglichkeiten, die ein feststehendes Theater bot, war es nun auch kein Problem mehr eine Show zu inszenieren, die diesem roten Faden, dem „Ursprung des

⁸⁶ Vgl. Homepage *Who's Who. Steve Wynn* http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=2836&RID=1 (12.04.2011)

⁸⁷ Vgl. Gmeiner, Alois: *Hotel Kreativ- 333 kreative Hotel- und Gastronomiekonzepte aus Las Vegas und dem Rest der Welt; Ein Ideen-Buch für Existenzgründer, Klein- und Mittelbetriebe in Hotellerie und Gastronomie*: Wien, Ideenmanufaktur, 2008. S.84.

⁸⁸ Dominique Lemieux zit. nach Babinski 2004. S.146.

Lebens im Universum“, gerecht wurde. So zeigt das Bühnenbild von *Mystère* an den Seiten die beiden Gesteinsformationen Caryb und Scylla. Diese sollen sich laut griechischer Mythologie an den Ufern der Straße von Gibraltar, zwischen der alten und der neuen Welt, Afrika und Europa befinden. In der Mitte dieser beiden Felsen spielt die Geschichte von *Mystère*. Das Zusammentreffen dieser beiden Welten wird in der Musik folgendermaßen vermittelt: René Dupéré mischte Rythmen aus dem Balkan, mit Klängen aus Spanien und Afrika. Der Cirque erkannte das Potential, das Profisportler bieten würden und erneut wurden Sportler zu Artisten, die mit ihren unterschiedlichen Eigenschaften verschiedene Charaktere bildeten. Sechs Monate vor dem zehnten Jubiläum des Cirque, erfolgte mit der Premiere von *Mystère* der erste Schritt, der das Unterhaltungsangebot von Las Vegas maßgeblich änderte. *Mystère* war von Anfang an erfolgreich und wird gegenwärtig noch im „Treasure Island“-Hotel gezeigt.⁸⁹

Wie man der Chronologie des Cirque du Soleil (siehe Anhang) entnehmen kann, folgten auf *Mystère* vor allem in der Unterhaltungsmetropole Las Vegas weitere stationäre Shows. Besonders hervorzuheben ist, dass für sie alle ein Theaterraum geschaffen wurde, der speziell auf die jeweilige Show abgestimmt wurde. Diese Bauten ermöglichen eine ganz andere Art der Darstellung, als es bei den Tournée-shows der Fall ist. Der Folgende Exkurs zum Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts soll die Gemeinsamkeiten zu den heutigen stationären Shows des Cirque du Soleil veranschaulichen. Dem wird eine historische Betrachtung, sowie ein Definitionsversuch des Phänomens Zirkus vorangestellt.

3. Der Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts

3.1. Zirkus – Versuch einer Definition

Zirkushistoriografien, wie beispielsweise *Der Zirkus der Welt* des russischen Zirkushistorikers Jewgeni Kusnezow, aus den 1930er Jahren, weisen darauf hin, dass die Geschichte des Zirkus tief in der Menschheitsgeschichte verwurzelt ist. Laut Kusnezow kann die Schaulust am Außergewöhnlichen, sowie der Wunsch nach Unterhaltung schon aus der Zeit des alten Ägyptens belegt werden. Eine einheitliche Definition zum Begriff

⁸⁹ Vgl. Ebenda S.148ff.

„Zirkus“ zu finden ist nur schwer möglich, da sich die Meinungen verschiedener Zirkushistoriker unterscheiden. Den folgenden Erläuterungen zur Zirkushistorie sollte hier aber eine populäre Definition des Begriffs Zirkus vorangestellt werden, wie sie im *Circus-Lexikon* von Karin Schulz zu finden ist.

Zirkus ist die Veranstaltungsform eines künstlerisch gestalteten Programms mit musikalischer Begleitung, das getragen wird von equestrischen Darbietungen, akrobatischen Nummern, Clownerien und Dessuren gezähmter und domestizierter Tiere innerhalb einer runden oder ovalen Vorführungsfläche, die zumeist von einer Piste umschlossen wird.⁹⁰

Obwohl diese Definition als Orientierungshilfe dienen mag, ist eine genaue Definition des Begriffs Zirkus deutlich schwerer zu erstellen, da sich diese vor allem von der Geschichte und der jeweiligen Gesellschaftsform als abhängig erweist. Nach der oben genannten Definition könnte der Cirque du Soleil schon allein wegen den fehlenden Tierdressuren nicht als Zirkus definiert werden. Der Begriff Zirkus leitet sich im Wesentlichen von der Form der Spielstätte ab. Das Wort „Kirkos“ (griechisch) oder „Circus“ (lateinisch) beschreibt ein kreis- oder ellipsenförmiges Bauwerk für Kampfspiele, Tierhetzen und das Vorführen akrobatischer Genres.⁹¹

So sehr der Circus Maximus oder das Kolosseum in Rom dieser Beschreibung entsprechen, scheint der traditionelle Zirkus, mit den Unterhaltungsformen, wie sie in solchen Spielstätten geboten wurden, wenig zu tun zu haben. Denn diese Vorführungen waren vor allem vom Wettkampfcharakter geprägt. Wagen- und Pferderennen, Gladiatorenkämpfe und Tierhetzen, Wettbewerbe von Turnern und Boxern sowie Stierkämpfe in den Amphitheatern auf Kreta belegen diesen Wettkampfcharakter. Außer dem Schaelement zeigen diese Darbietungen mit dem traditionellen Zirkus keine Gemeinsamkeiten und Vorführungen aus dem antiken Circus wären in einem heutigen Zirkusprogramm nur schwer vorstellbar.⁹²

⁹⁰ Mit dem Begriff Piste ist die niedrige Barriere gemeint, welche die Manege umgibt. Vgl. Schulz, Karin: *Das Circus-Lexikon- Begriffe rund um die Manege*: Nördlingen. Greno, 1988. S.10.

⁹¹ Vgl. Krause, Gerhard: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*: Berlin. Henschel, 1969. S.10.

⁹² Jewgeni Kusnezow behauptet in seinem Werk *Der Zirkus der Welt*, dass die Antike keinen Zirkus kannte. Dies klingt zwar absurd, besonders wenn von dem alten römischen Sprichwort „*panem et circenses*“, also „*Brot und Zirkusspiele*“ die Rede ist, doch der traditionelle Zirkus ist mit den Spielen im Circus Maximus oder anderen antiken Spielstätten nicht verwandt. Weder die Römer noch die Griechen kannten die heute übliche Manege und die Form ihrer Arenen und Amphitheater entsprach nicht den Erfordernissen eines Zirkus. Vgl. Kusnezow 1970. S.9.

Und dennoch gibt es sie, wenn auch in eingeschränkter Form. Ein Beispiel für ein aus der Antike konstruiertes Schaelement ist die Show *Ben Hur Live*, die 2009 in London Weltpremiere feierte. Mit, entsprechend dem Film *Ben-Hur*⁹³ (1959), nachgestellten Wagenrennen und Gladiatorenkämpfe wollte die deutsche Produktion die Zuseher innerhalb einer Europatournee beeindrucken. Doch nach einer Spielzeit von nur fünf Monaten musste die 20 Millionen Euro teure Produktion Insolvenz anmelden.⁹⁴

Verglichen mit den antiken Gladiatorenkämpfen und Wagenrennen, kann man hier von einer Konsequenzverminderung für Leib und Leben sprechen, wie sie Kotte, in seinen Erläuterungen zu den Kriterien des Spielbegriffs nennt.⁹⁵ Gemeint ist, dass es bei den heutigen Gladiatorenspielen weniger um die Konsequenz des Handelns geht, schließlich geht es nicht mehr um Leben oder Tod, als viel mehr um die durch die Handlung erzeugten Bilder. Ein Aspekt der, wie wir später noch erfahren werden, vor allem für den sogenannten „Theaterzirkus“ eine wesentliche Rolle spielt. Um einer passenden Definition des Begriffs Zirkus nahe zu kommen schlägt Kusnezow folgende Betrachtung vor. Der Begriff Zirkus wird von seinem Inhalt und der daraus resultierenden Form geprägt. Er beschreibt das, als eine „Vereinigung des Verschiedenartigen zu einem Ganzen“.⁹⁶

3.2. Astley und Franconi – Eine Anlehnung an das Theater

Der Engländer Philip Astley (1742–1814) wird von Kusnezow als „Vater des Zirkus“ bezeichnet. Als zwei wichtige Stationen im Werdegang Astley's, und gleichzeitig als Geburtsjahr des Zirkus lassen sich 1768 oder 1772 angeben. Nach seinem Ausscheiden aus dem Militär etablierte er 1768, in London, eine Reitbahn, auf welcher er unter freiem Himmel Darbietungen zu Pferd zeigte. 1772 gründete er die sogenannte „Riding School“. Ab diesem Zeitpunkt fanden regelmäßig Veranstaltungen statt. Was Astley von anderen Betreibern einer Reitbahn, wie Jacob Bates und John Hyam, unterscheidet, ist, dass ihm zugesprochen wird als erster auf die Idee gekommen zu sein, seine Vorstellungen mittels Darbietungen der verschiedenen Genres des Jahrmarktes und der Schaubude zu ergänzen.

⁹³ *Ben-Hur*, Regie: William Wyler, USA. 1959.

⁹⁴ Vgl. Schneider Johannes: *Ben Hur Live – So ist die größte deutsche Bühnenshow gescheitert*: In: Homepage stern.de <http://www.stern.de/kultur/kunst/ben-hur-live-so-ist-die-groesste-deutsche-buehnenshow-gescheitert-1540986.html> (24.2.2011)

⁹⁵ Vgl. Kotte 2005. S.41.

⁹⁶ Vgl. Kusnezow 1970. S.9f.

Hierfür ist belegt, dass 1772 die Seiltänzertruppe Ferzi bei Astley auftrat.⁹⁷ Astleys Reitschule in London verdient aber nicht nur wegen dem gezeigten Programm, sondern auch wegen ihrer Form die Bezeichnung Zirkus und wird aus jenen Gründen als erster ständiger Zirkus Europas und Vorläufer späterer Zirkusbauten bezeichnet.

Unter freiem Himmel dehnte sich ein relativ großer Kreis, der von einem hohen Zaun umgeben war. An etwa Dreiviertel dieser Umzäunung befanden sich überdachte Logen, das restliche Viertel wurde von einem eigentümlich anmutenden, dreistöckigen Haus eingenommen, das einem „Haus im Schnitt“ (also ohne vierte Wand) glich. Offenbar entsprachen die drei Etagen dem Parterre, dem ersten Rang und der Galerie. (...) Hier bildete sich schon eine der wichtigsten Besonderheiten der Zirkusmanege heraus: der Umkreis.⁹⁸

Karin Schulz beschreibt im *Circus-Lexikon*, dass nachdem die ersten Vorstellungen unter freiem Himmel stattfanden, Astley 1779 seine Reitbahn überdachen ließ. Drei Jahre darauf wurde die Spielstätte zu einem festen Zirkusgebäude aus Holz ausgebaut und erhielt den Namen Astleys Amphitheater. Noch im selben Jahr eröffnete Astley in Paris ein zweites Zirkusgebäude und nannte es Englisches Amphitheater.⁹⁹ Die Räumlichkeiten des Pariser Zirkusbaus kann man sich etwa so vorstellen:

Eine bemalte Decke über der geräumigen Manege, die von Rängen mit Bänken und bemalten, dekorierten Logen umschlossen war. In der Mitte des Zuschauerraumes befand sich zusätzlich eine Bühne. Das Orchester war „oben“ auf einer Empore. Die Stallungen schlossen sich zu beiden Seiten des Hauptgebäudes an und waren über die Zweckmäßigkeit hinaus gestaltet.¹⁰⁰

Neben dem großen Teil von Pferdenummern, waren es diverse Genres des Jahrmarktes, die Astleys Zirkusprogramm prägten. Mit Hilfe von Nummern mit Seiltänzern und Kraftmenschen aber auch sogenannten „Abnormitäten“, wie Klein- und Großwüchsigen, sowie dressierten Kleintieren gewann Astley, neben Militär und Adel, vor allem das Interesse des (Schaubuden-) Publikums. Mit der Einführung der Pantomime, in sein Zirkusprogramm, bot Astley dem Publikum eine bedeutende Neuerung.¹⁰¹ Der Zirkushistoriker Jewgeni Kusnezow versteht unter der Pantomime:

⁹⁷ Vgl. Schulz 1988. S.10f.

⁹⁸ Kusnezow 1970. S.15.

⁹⁹ Vgl. Schulz 1988. S.11.

¹⁰⁰ Ebenda S.11.

¹⁰¹ Vgl. Ebenda S.11f.

(...) die „stumme Kunst“, die Darstellung von Gefühlen und Handlung durch Mimik und Gestik. Der zirkensische Sprachgebrauch fasst den Begriff jedoch weiter. Er bezeichnet als Pantomime auch das Manegenschaustück oder Zirkusspiel, das durchaus nicht wortlos sein braucht.¹⁰²

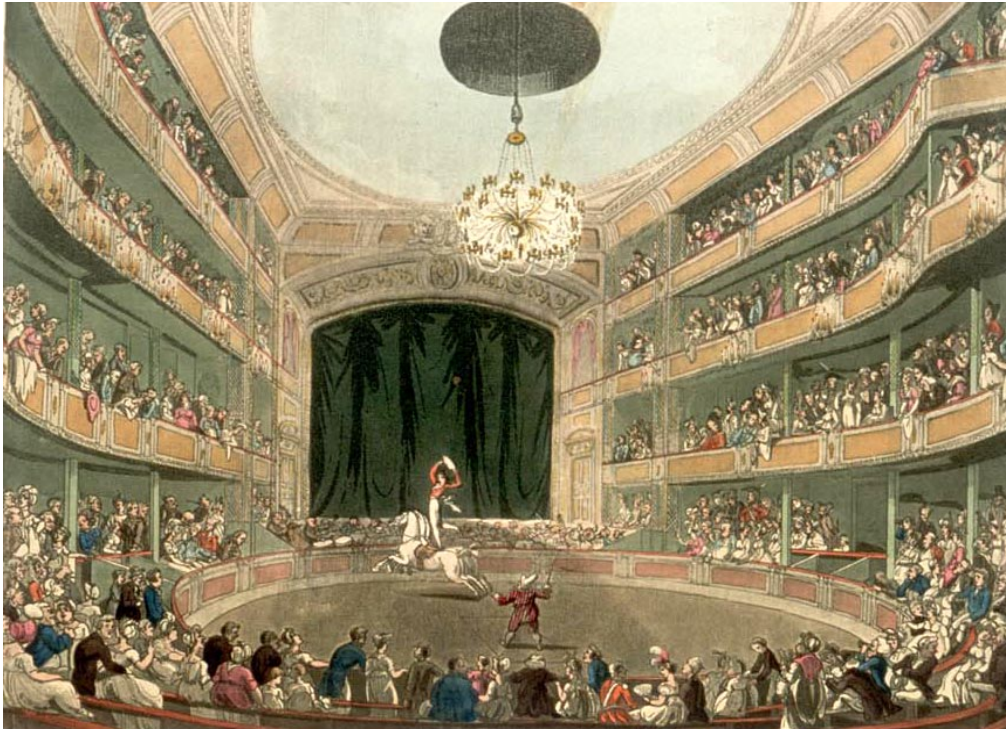


Abb.1: Astley's Royal Ampitheatre in London, 1808
(Zeichnung: Thomas Rowlandson und Augustus Pugin)

Heroische Pantomimen mit Schlachtenszenen waren typisch für diese Epoche. Sie bestanden vor allem aus Paraden, Manövern und Zweikämpfen. Waren die Pantomimen zunächst noch abstrakt-märchenhaft, verherrlichten sie mit Kunstreitertricks und Feuereffekten das Soldatentum und Herrscher. Das belegen zahlreiche Pantomimen wie *Kampf und Tod des General Marlborough* (1789, Paris), die mit ihren Schlachtszenen rasch in ganz Europa Verbreitung fanden.¹⁰³ Aufgrund der Ereignisse im Zusammenhang mit der französischen Revolution verschlechterten sich aber auch die Beziehungen zwischen England und Frankreich, so dass Philip Astley nicht in Frankreich bleiben konnte. Er ging zurück nach London und eröffnete 1801 ein neues, noch größeres

¹⁰² Kusnezow 1970. S.53.

¹⁰³ Vgl. Ebenda S.20.

Gebäude, das noch mehr einem Theater ähnelte. Sein Englisches Amphitheater¹⁰⁴ in Paris wurde von Antoine Franconi¹⁰⁵, der zuvor mit seinen dressierten Vögeln bei Astley gearbeitet hatte, übernommen. Mit einem sogenannten „Revolutionsfest“ erfolgte am 21.3.1793 die Wiedereröffnung. Das Unternehmen wurde nun Amphithéâtre Du Faubourg Du Temple genannt. Franconi und seine Söhne Lorenzo und Enrico hatten, laut Kusnezow, zu Beginn große Mühe, die Programmqualität Astley's zu erreichen. Mit einer stilistischen Wende dieser Zeit sollte sich das aber ändern. Franconi entfernte sich von dem englischen Vorbild und die neue Form des Zirkus orientierte sich an den pantomimischen Komponenten des zeitgenössischen Theaters. Auch die Entstehung der sogenannten Sprech- oder Dialogpantomime, in der Dressur- und Reitricks in eine Handlung eingebettet und durch das gesprochene Wort verbunden wurden, unterstützte diese Anlehnung an Theater.¹⁰⁶

Laut Kusnezow wurde mit dieser Wende die erste Periode des Zirkus, die Zeit der „Englischen Reiter“, von der zweiten, der sogenannten „Romanischen Schule“, wie er sie nennt, abgelöst. 1805 übergab Franconi das Unternehmen an seine Söhne, die wegen Umbauarbeiten an der Strasse das alte Gebäude abreißen und ein neues errichten ließen. Mit der Eröffnung dieses neuen Gebäudes, am 28. Dezember 1807, wurde das Unternehmen ab nun Cirque Olympique genannt, womit die heute übliche Bezeichnung „Zirkus“ geboren war.¹⁰⁷ Diese revolutionäre Namensänderung entstand nicht zufällig und zeigt, wie sehr sich die damaligen Zirkusunternehmen schon allein aufgrund der Namensgebung ihrer Unternehmen als eine Theaterform verstanden.

Um die sogenannten „hohen Künste“, wie Oper, Ballett oder klassische Musik zu schützen und sie vor einer Vermischung mit sogenannten „niederen Künsten“, wie sie beispielsweise bei den Franconis gezeigt wurden, zu bewahren, schenkte Napoleon I dem

¹⁰⁴ Schon in dieser Unternehmensbezeichnung befindet sich das Wort „Theater“. Den Begriff „Zirkus“ hat Astley selbst niemals benutzt. Er verstand sein Unternehmen als eine Art Theater mit Pferden und nannte es wegen seiner rund um die Manege angeordneten Zuschauerränge „Amphitheater“. Vgl. Schmitt 1993. S.43.

¹⁰⁵ „Die erste Erwähnung Antoine Franconis stammt aus den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts. In Rouen und Lyon trat er mit dressierten Vögeln auf. Ohne Zweifel gehörte er zu jener Gruppe von

Allerweltskünstlern, die oft Dresseure, Spaßmacher, Jongleure und Gaukler in einer Person waren, ihre Vorstellungen auf Straßen und Plätzen zeigten und mit lustigen Kommentaren versahen. Er zog zunächst durch die Provinz und tat sich auch häufig als Initiator so genannter Volksfeste hervor. 1783, als Astley außerhalb der Stadt gastierte, tauchte Franconi erstmals in Paris auf. Im Englischen Amphitheater stellte er seine dressierten Vögel vor.“ Franconi: *Le cirque Franconi – Détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers. Recueillis par une chambrière en retraite*. Lyon, 1875. S.8. In Kusnezow 1970. S.21.

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda S.20-23.

¹⁰⁷ Vgl. Schulz 1988. S.12.

Theater große Aufmerksamkeit und führte eine strenge Regelung ein. Nach einem Dekret aus dem Jahr 1807 mussten zwanzig kleine Pariser Theater schließen, weil sie eine gewisse Konkurrenz für die sogenannten „vorbildlichen Bühnen“, wie etwa das Théâtre Français oder das Théâtre de l'Impératrice, darstellten. Ein Sondererlass aus demselben Jahr besagte, dass „Aufführungen von Raritäten und Kuriositäten“ von nun an nicht mehr als „Theater“ bezeichnet werden dürfen. Auch das Unternehmen der Brüder Franconi fiel unter diesen Erlaß. Um am Ende nicht ihr Unternehmen einzubüßen, mussten die Franconis eine neue Bezeichnung finden. Sie nannten ihr neues Gebäude Cirque Olympique. Sämtliche Zirkusunternehmen taten es ihnen gleich und ersetzte den Namen „Amphitheater“ durch den Begriff „Zirkus.“ Der Olympische Zirkus der Brüder Franconi war ein Theaterzirkus und wurde für die ständigen Zirkusse dieser Zeit, laut Kusnezow, formbestimmend. Erstmals hatte man versucht Theater und Zirkus, sowohl bezogen auf den Inhalt als auch die äussere Erscheinungsform, miteinander zu verschmelzen.¹⁰⁸

Die Zuschauerplätze bauten sich stufenförmig auf und bildeten einen Bogen, der Dreiviertel des Umkreises einnahm und zu beiden Seiten an das Proszenium, also den vorderen Bühnenteil, grenzte. Anschließend am Proszenium ragte eine Manege in den Zuschauerraum im Parterre, der mit Bänken versehen war. Über diesen Plätzen erhoben sich, wie in ringförmigen Theatersälen, zwei Ränge mit Logen und Bänken. Das, ziemlich steil erhöhte, Proszenium ragte weit in die Manege hinein, berührte mit seinem Mittelteil die Piste und schloss mit einem Bühnenhaus ab. Ein Vorhang, der hinter dem Hauptbogen der Bühne herabgelassen wurde, trennte das Proszenium von der Bühne.¹⁰⁹

Das Unternehmen der Franconi Brüder wird in Kusnezows Zirkushistoriographie als Maßstab und Vorbild aller zu jener Zeit bestehenden Unternehmen beschrieben. Was die Bezeichnung „Theaterzirkus“ rechtfertigt, sind vor allem die zahlreichen Zirkuspantomimen, die unter der „Dynastie Franconi“ dargeboten wurden. Auch wenn dem Zuseher hier Programme von besonders prachtvoller Ausstattung gezeigt wurden, sieht Kusnezow, vor allem die Loslösung von bisher üblichen allgemein romantischen Inhalten, sowie die Hinwendung zu historischen und aktuell politischen Inhalten, eine Erneuerung. Die theatermäßige Gestaltung der Zirkuspantomime sollte dem Ruhm Frankreichs dienen. Das Repertoire des Cirque Olympique des ersten Jahrzehnts im 19. Jahrhundert wurde

¹⁰⁸ Vgl. Kusnezow 1970, S.24f.

¹⁰⁹ Donnet et Orgiazzi: *Architectonographie des théâtres de Paris mis en parallèle entre eux*, 1912, Blatt 15. In Ebenda 1970, S.25.

durch Pantomimen bestimmt wie, *Richard Löwenherz*, *Der Einzug Heinrichs IV. in Paris*, *Der Sieg Villards* oder *Die Jungfrau von Orleans*. Neben der Sprechpantomime gewann auch das Ausstattungsmelodrama an Bedeutung. Typische Beispiele für diese Form der Pantomime waren *Der Märtyrer* nach Chateaubriand und *Othello* nach Shakespeare. Diese Melodramen wurden durch eine Vielzahl von Mitwirkenden in pompösen Kostümen, die Einbeziehung des Balletts, durch aufwendige Bühnendekoration sowie eine umfassende Anwendung von Theatermaschinerien zu prunkvollen Aufführungen. Mimik wurde durch das gesprochene Wort ersetzt und an die Stelle des Mimikers trat jetzt der Schauspieler, der die Hauptrollen übernahm. 1817 debütierte beispielsweise der junge Schauspieler Frédéric Lemaître im schon erwähnten *Othello* im Cirque Olympique. Als am 18. März 1826 das Zirkusgebäude der Franconis restlos abbrannte, konnte ein Jahr nichts produziert werden. 1827 wurde der letzte Franconi-Bau eröffnet, der eine vollkommene Analogie zu einem Theater darstellte. In diesem Bau verschmolzen Manege und Bühne miteinander und die amphitheatralische Form des Zuschauerraums wurde aufgegeben. Deswegen nannte man es damals auch théâtre du Cirque Olympique (Theater des Olympischen Zirkus).¹¹⁰ Eine Beschreibung dieses Gebäudes des Historikers J. Moynets, aus seinem Werk *L'envers de théâtre* lautet:

Auf dem Boulevard Temple erhob sich ein geräumiges Theater, das sich Olympischer Zirkus nannte. Bei seinem Bau zog man einige ganz spezielle Bedingungen in Betracht, die es dem Theater erlaubten, einzigartige Inszenierungen zu zeigen. Im runden Zuschauerraum befand sich weder ein Orchester noch ein Parterre, beides war durch eine Manege, ähnlich den gewöhnlichen Zirkusmanegen, ersetzt. Diese Manege nahm einen Teil des Proszeniums ein und war so eingerichtet, dass die auf ihr gezeigten Pferdeevolutionen von allen Galerien, sogar von den obersten Rängen gesehen werden konnten.¹¹¹

Bevor die Zirkuspantomime in dieser neuen Spielstätte erläutert wird, muss laut Kusnezow erwähnt werden, dass kurz nach der Eröffnung des neuen Zirkusgebäudes die Brüder Franconi ihrem Sohn bzw. Neffen Adolphe die Leitung des Unternehmens übertrugen. Damit sollte gewährleistet werden, dass der Unternehmensname Franconi erhalten blieb. Doch schon nach sieben Jahren verkaufte Adolphe den Olympischen Theaterzirkus an den Pariser Rentier Dejean. Hinzu kommt, dass die zunehmende Kapitalisierung auch den

¹¹⁰ Vgl. Ebenda S.24ff.

¹¹¹ J. Moynets: *L'envers de théâtre*. Paris, 1888. S.244-247. In Ebenda S.56.

Zirkus beeinflusste, so dass man von einer „Verbürgerlichung“ der Zirkusdirektoren und der Zerstörung der Familienbasis reden kann. Dies führte, wie das Beispiel Adolphe Franconi zeigt, häufig dazu, dass das Familienunternehmen in die Hände von Geschäftsleuten überging, die den Zirkus rein zum Zweck des Kapitalerwerbs nutzten, so dass er bis zu einem gewissen Grad künstlerisch verfiel.¹¹² Hierbei ist anzumerken, dass der Cirque du Soleil nie ein Familienunternehmen war und von seinen Betreibern, besonders Guy Laliberté, vor allem als Geschäft angesehen wurde. Dennoch stellt sich der Cirque als große Familie dar.

Doch zurück, zur Dynastie Franconi und dem letzten Franconi-Bau. Seine architektonische Gestaltung und das Hinzuziehen von Schriftstellern und Dramaturgen, veranschaulichen den verstärkten Theatertrend der damaligen Pantomimen. Seit der Restaurationszeit gehörten Napoleon Bonaparte wieder die Sympathien verschiedener gesellschaftlicher Schichten und die gezeigten Pantomimen dienten zur Verherrlichung des Imperators. Um glaubhaft zu erscheinen, mussten sie einen dokumentarischen Charakter annehmen, mit historischen Daten operieren und die Personen porträtgetreu darstellen. Das hatte zur Folge, dass man eine eigene Schauspielertruppe zusammenstellte, die 1830 aus 22 Personen bestand. Ein Beleg für diese Darbietungsform ist die Inszenierung von *Der Imperator*, welche am 6. Dezember 1830 Premiere feierte, und zu einem großen Erfolg wurde. Diese historische Chronik Bonapartes ist beispielhaft für die Möglichkeiten des mit dem Theater vereinten Zirkus.¹¹³ Diese historiografischen Beiträge zeigen den Zusammenhang zwischen den Disziplinen Zirkus und Theater im 19. Jahrhundert. In den folgenden Kapiteln werden diese Zusammenhänge thematisiert und analysiert.

4. Zirkus und Theater – Ein Vergleich

Eine allgemengültige Definition des Theaterbegriffs gibt es ebenso wenig, wie die des Zirkusbegriffs. Ein Definitionsversuch ist auch nicht Ziel dieses Kapitels. Viel mehr sollen in diesem Abschnitt der Arbeit Gemeinsamkeiten dieser beiden Unterhaltungsformen beschrieben werden. Der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte definiert, wie schon

¹¹² Vgl. Ebenda S.53ff.

¹¹³ Vgl. Ebenda S.55-58.

erwähnt, „szenische Vorgänge“ als konkreten Gegenstand der Theaterwissenschaft. Sie treten sowohl im Theater als auch im Zirkus auf und dienen somit als Grundlage eines Vergleichs. Diese szenischen Vorgänge zeichnen sich durch, schon erwähnte, sogenannte „Hervorhebungen“ aus. Örtlich durch die Manege oder Bühne, gestisch durch die artistischen Darbietungen, akustisch durch Stimme, Geräusche und Musik oder mittels dinglicher Attribute wie Kostüme oder artistische Requisiten, werden im Zirkus diese szenischen Vorgänge hervorgehoben.

Im Speziellen sieht Kotte bei der Hervorhebung von Körperbewegungen eine Verhaltensdifferenz örtlicher, gestischer, akustischer oder mittels dinglicher Attribute gegenüber Akteur und Zuschauenden. Um solche Vorgänge als Theater zu bezeichnen, würde bereits das Zutreffen eines einzigen Merkmals ausreichen. Außerdem, so Kotte, kann ein Hervorhebungsmerkmal gegenüber anderen hervorstechen. Ein Drahtseilakt an einem öffentlichen Ort, auf einem 100 Meter langen in 20 Metern Höhe gespannten Seil, garantiert eine örtliche Hervorhebung. Diese örtliche Hervorhebung ist wesentlich wichtiger als seine gestische Verhaltensdifferenz durch sein konzentriertes Schreiten, oder das hervorhebende dingliche Attribut der drei Meter langen quer getragenen Stange. Das einfach beschreibbare und spezifische Verfahren der Hervorhebung, belegt das Hervorgehen von Theater aus dem Lebensprozess.¹¹⁴ Zirkus kann daher allein aufgrund des Verfahrens der Hervorhebung nicht als Theater bezeichnet werden. Dennoch zeigt das Verfahren der Hervorhebung die Gemeinsamkeiten von Zirkus und Theater. Tritt dann auch noch die, schon beschriebene, Konsequenzverminderung dazu, erhält der Begriff Theater seine Konturen.¹¹⁵

In seinen Erläuterungen zur Verwendung des Theaterbegriffs zeigt Kotte die Schwierigkeit eines solchen Definitionsversuch, denn:

Beginnen mehrere Individuen, etwas detaillierter darüber zu sprechen, stellt sich heraus, dass es kaum zwei Personen gibt, die eine ähnliche Wahrnehmung von Theater haben. (...) Theater bleibt eine opake Kugel, für die – erfreulicherweise – ein Name existiert und damit ein Platz in der Gesellschaft, wenn auch der Name wie der Platz in der Gesellschaft historischer Dynamik unterliegt. (...) Letztlich entscheidet aber das Publikum, ob es den Namen akzeptiert.¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. Kotte 2005. S.28f.

¹¹⁵ Vgl. Ebenda S.45.

¹¹⁶ Ebenda S.63f.

Hierbei ist zu erwähnen, dass nicht nur ein Definitionsversuch von Zirkus und Theater zu einem Vergleich einlädt. So zeigen Beispiele aus der Arbeitspraxis von Theater und Zirkus, wie sehr die beiden Institutionen miteinander verbunden sind. War es in den vergangenen Jahrhunderten vor allem der Zirkusdirektor, der sich für den Programmablauf verantwortlich zeigte, tritt bei heutigen Zirkusproduktionen die Rolle des Regisseurs in den Vordergrund. Bei den Produktionen des Cirque du Soleil haben die Regisseure ihre Erfahrungen im Bereich der Artistik, aber auch des Theaters, des Films oder des Tanztheaters gesammelt. Dementsprechend beeinflussen diese Erfahrungen die Inszenierungen der Shows. Neben Franco Dragone soll hier vor allem der kanadische Theater- und Filmregisseur Robert Lepage erwähnt werden, der für den Cirque du Soleil *KÀ* (2005) und *Totem* (2010) schrieb und inszenierte. In diesem Zusammenhang ist der, von Julia Pfahl geschilderte, Inszenierungsstil von Lepage hervorzuheben.

Pfahl beschreibt, dass während seines Studiums am Conservatoire d'Art Dramatique in seiner Heimatstadt Québec, Lepage auf den dort unterrichtenden Jaques Lessard traf, mit dem er später im Théâtre Repère zusammenarbeitete. Durch die von Lessard entwickelte sogenannte „méthode Repère“ bildet Lepage ein work-in-progress-Konzept, das Theater als ein Gemeinschaftsprodukt begreift, in das alle Beteiligten gleichberechtigt integriert sind. Das gilt sowohl für Schauspieler, Musiker, Tänzer, Techniker, Bühnendesigner, als auch für das Publikum. Lepage entwickelt dabei seine Stücke nie anhand eines bestehenden Textes oder Themas, sondern auf der Grundlage einer sogenannten „ressource“ eines Objektes, das den Anstoß für einen kreativen, auf Assoziationen beruhenden Entwicklungsprozess gibt. Eben wegen dieses Entwicklungsprozesses, bedarf es der Partizipation aller Beteiligten. Lepage sieht sich in diesem Prozess in der Rolle des Vermittlers. Er versucht die Gedanken und Ideen der Beteiligten zu ordnen und zu strukturieren. Dieser Entstehungsprozess gipfelt in der ersten Aufführung, bei der die Produktion fixiert wird. Diese Herangehensweise ist für Lepage deswegen von großer Bedeutung, als dass sie die gesamte Arbeit lebendig macht, den Spielcharakter des Theaters betont und die Aufführung zu einem lebendigen und im ursprünglichen Sinn theatralen Ereignis werden lässt.¹¹⁷

Inwiefern Lepage diesen Inszenierungsstil beim Entstehungsprozess seiner für den Cirque du Soleil inszenierten Shows angewendet hat, ist aufgrund fehlender Literatur nicht

¹¹⁷ Vgl. Pfahl 2005. S.52-56.

nachweisbar. Vergleicht man seinen Inszenierungsstil aber mit dem anderer Regisseure, die für den Cirque inszeniert haben, ist anzunehmen, dass dieser "theatrale" Inszenierungsstil von der Unternehmensleitung erwünscht war. Als Vergleich sei hier die Konzeptionierung der Cirque du Soleil-Show "O" erwähnt. In einer Diskussion zwischen Dragone und Gilles Ste-Croix, zwei der Erfinder von "O", schildert Gilles Ste-Croix den Entstehungsprozess der Show: "Everybody who is working on this show, has to put in ideas and sometime brings an image. Or sometimes brings an article. Or brings sometimes a book that is relevant to what we are making."¹¹⁸

Um einen detaillierteren Vergleich der beiden Disziplinen Zirkus und Theater zu ziehen, stellen die folgenden Kapitel die Verwendung der beiden Begriffe in den Bereichen Raum, Körpergebrauch und Ästhetik gegenüber.

4.1. Räumliche Aspekte – Manege und Bühne

Als örtlicher Ausgangspunkt für szenische Vorgänge ist, laut Kotte, der sogenannte Tanzplatz anzunehmen, bei dem es sich um das Modell von Nichthervorhebung und Hervorhebung überhaupt handelt. Schon in den Frühstadien der menschlichen Entwicklung bietet der Tanzplatz einen schnellen und einfachen Wechsel der, vor den Augen aller, in der Mitte Tanzenden und den Zusehenden. Daraus entstand eine feste assoziative Verbindung zwischen Raum und Theater, die sich noch heute auf den Theaterbegriff auswirkt.¹¹⁹ Um das „Flüchtige“ der szenischen Vorgänge zu überwinden und auf etwas Bleibendes zu beziehen, meint Kotte, kann erst dann von Theater gesprochen werden, wenn man es in Verbindung mit einem Theaterraum bringt. Dabei ist schon die Wahl eines Raumes selbst ein wesentlicher Teil, da er die Möglichkeiten örtlicher Hervorhebungen bestimmt. Das hat die, schon erwähnte, französische Theater- und Filmregisseurin Ariane Mnouchkine mit ihrem 1964 gegründeten Théâtre du Soleil bewiesen, die unter anderem ihre Produktionen in Werkshallen und Film-Ateliers inszeniert. Raum ist in ihren Produktionen nie als starrer Hintergrund für Handelnde, sondern als Raum, der sich durch Handlungen ändert, anzusehen. Der langjährige Bühnenbildner und Technische Direktor

¹¹⁸ *Water in the desert - About the creation of "O"*. In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 4:45ff.

¹¹⁹ Vgl. Kotte 2005. S.68ff.

des Théâtre du Soleil Guy-Claude Francois vertritt die Meinung, dass es im Théâtre du Soleil keinen Bühnenrahmen gibt, da der Bühnenrahmen der Blick des Zusehers ist. Die Verhältnisse im Theater seien Abstandsverhältnisse, Blickverhältnisse und Auftrittsmöglichkeiten.¹²⁰

Wsewolod Meyerhold oder Max Reinhardt, die sich stark für den Zirkus interessierten, vertraten hingegen die Ansicht, dass die Stilisierung der Bühnenwelt die Theaterkunst erst ausmache.¹²¹ Daher verwundert es nicht, dass es nicht nur Zirkusunternehmen waren, welche die großen Zirkusgebäude bespielten. Neben zahlreichen Großveranstaltungen dienten diese Arenen als Schauplatz für Theaterinszenierungen. 1911 führte beispielsweise Max Reinhardt den *König Ödipus* des Sophokles, in Bearbeitung Hoffmannsthal's, im Gebäude des Zirkus Busch auf¹²². Laut Eberstaller war Reinhardt von der Zirkusarena fasziniert, mit ihrem Riesenrund des griechischen Theaters. Mit dem Arenatheater versuchte er wieder die Dimensionen zu schaffen, mit denen die große Wirkung des antiken Theaters so eng verbunden war. Mitten im Publikum zu stehen, losgelöst von jeglichen Illusionen der Dekoration, wurde dem Schauspieler die Möglichkeit gegeben, eine ungeahnte anonyme Wirkung auszulösen, da der Zuseher so viel mehr mit den Geschehnissen verbunden sei.¹²³ Reinhardt selbst meint dazu in einem Artikel der Zeitschrift *Das literarische Echo*:

Jene Werke, bei denen das dekorative Teil in den Hintergrund treten muß, geben dem Schauspieler wieder die ersehnte Gelegenheit, mitten im Publikum zu stehen, losgelöst von den Illusionen der Dekoration. Ein Kontakt zwischen Publikum und Darsteller ergibt sich, der ungeahnte, anonyme Wirkungen auslöst. (...) So leitet sich eine Entwicklungsmöglichkeit der Sprechkunst des Schauspielers ein, der wieder lediglich, auf die Kraft des Wortes gestellt wird. (...) Aber auch die Kultur des Ausdrucks und der Bewegung wird eine Steigerung erfahren müssen, wenn der Schauspieler nicht wie bisher ausschließlich im Rahmen *en face* dem Publikum gegenübersteht, sondern sich mitten unter den Zuschauern befindet.¹²⁴

¹²⁰ Vgl. Féral 2003. S.156.

¹²¹ Vgl. Kotte 2005. S.76.

¹²² Vgl. Fuhrich, Edda [Hrsg.]: *Ambivalenzen - Max Reinhardt und Österreich*: Wien. Brandstätter, 2004. S.59.

¹²³ Vgl. Eberstaller 1974. S.73.

¹²⁴ Max Reinhardt: „Berliner Theaterfragen“, *Das literarische Echo* 13/17, 1911, S.1242-1246. Hier S.1243.

Der Theaterwissenschaftler Peter W. Marx merkt in seinem Werk *Max Reinhardt – Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur* an, dass Reinhardt mit seinen Zirkusexperimenten über das Repertoire des bürgerlichen Theaters hinausgreift und das „Theater als Fest“ entwirft. Ein festliches Ritual, das nicht nur als Erweiterung, sondern auch als Gegenbild zur Tradition des bürgerlichen Theaters wird.¹²⁵ Reinhardts Großrauminszenierungen werden in *Ambivalenzen – Max Reinhardt und Österreich* als viel diskutiertes Thema der Medien dargestellt. So schildert der österreichische Schriftsteller und Kritiker Alfred Polgar, in der Zeitschrift *Die Schaubühne*, die Wirkung von Reinhardts Zirkusexperiment wie folgt:

(...) die naiven Zuschauer (...) waren begeistert; die Gelehrten, die Hüter der Kunst (...) waren dagegen. (...) Man hat sich aber glaube ich, aus reiner Freude an der Emotion aufgeregt, aus Lust an Zank, Debatte, Übertreibung. Lauter Dinge, zu denen der heimische Theaterbetrieb gar niemals Anlaß gibt. Eine Gefahr für diesen Theaterbetrieb scheint durch Reinhardts wilde Experimentierlust nicht heraufbeschworen. Es wird alles für absehbare Zeit zumindest, beim Alten bleiben.¹²⁶

Abgesehen von den kritischen Anmerkungen zu Reinhardts „Experimentierlust“ ist festzuhalten, dass Reinhardt mit seinen Zirkusexperimenten das Theater mit den räumlichen Aspekten des Zirkus verband und somit eine partizipative Inszenierungsform nützte, die heute bei den Tourneeshows des Cirque du Soleil, auf die noch genauer eingegangen wird, eine Anlehnung findet. Auch bei Meyerholds Inszenierung des *Don Juan* vom Molière am „Aleksandrinskij Teatr“ in St. Petersburg (1911), zeigte sich eine Anlehnung an die räumlichen Aspekte des Zirkus und auf der Wiederentdeckung der Vorbühne. Gerda Baumbach beschreibt in *Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters* Meyerholds Ansicht über die Notwendigkeit der Wiederherstellung der Spieltechnik der Vorbühne als dem einzig traditionellen Spielplatz, einschließlich der hellen Beleuchtung des Zuschauersaals, des Verzichts auf den Vorhang und einschließlich aller Tricks der „alten Bühnen“.¹²⁷ Neben dem schon erwähnten Tanzplatz gibt es noch zahlreiche andere Theaterräume, die nach den unterschiedlichsten Typologien, wie

¹²⁵ Vgl. Marx, Peter W.: *Max Reinhardt – Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*: Francke, 2006. S.92.

¹²⁶ Alfred Polgar: „Oedipus in Wien“, *Die Schaubühne* 22/23, 1911, S. 601-605. Hier S.601.

¹²⁷ Vgl. Baumbach, Gerda [Hrsg.]: *Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters*: Leipzig. Leipziger Univ.-Verl., 2010. S.313.

beispielsweise der des Literatur-wissenschaftlers Manfred Pfister¹²⁸ räumlich, oder der des russischen Autors Lars Kleberg¹²⁹ konzeptuell, beschrieben werden. Auf die der Art der Theaterräume, wie sie beim Cirque gewählt werden, soll in den folgenden Kapiteln eingegangen werden.

4.2. Exkurs: Ein Vergleich zwischen “O“ und *Saltimbanco*

In Europa ist der Cirque du Soleil vor allem durch seine Tourneeshows bekannt geworden. Doch wesentlich aufwendiger und spektakulärer sind seine stationären Shows in Amerika und Asien, in den eigens dafür errichteten Zirkustheatern. Der Vorteil einer permanenten Show in einem eigens dafür konzipiertem Raum sind mehrere Möglichkeiten der Inszenierung. So wäre beispielsweise eine Wassermanege, wie sie in “O“ verwendet wird, bei einer Tourneeshow undenkbar. Im folgenden Vergleich werden vor allem die räumlichen Aspekte einer stationären Show (“O“) und einer Tourneeshow (*Saltimbanco*) gegenübergestellt. Um einen Eindruck der Charaktere und des Programmablaufs einer Cirque du Soleil-Show zu vermitteln werden die Schlüsselfiguren von “O“ und ihre Einbettung in die Darbietungen analysiert.

4.2.1. Stationäre Shows am Beispiel “O“ – Wasser als Bühne

Nachdem *Mystère* als erste stationäre Show des Cirque große Erfolge feierte, hatte die zweite stationäre Show 1998 in Las Vegas Premiere. Mit “O“ gelang dem Cirque eine Show, die Theater, Wasserspiele und Akrobatik vereinte. Der Hotel Magnat Steve Wynn, dem zuerst noch ein Spektakel auf einer riesigen Wasserfläche vorschwebte, ließ sich von Regisseur Franco Dragone davon überzeugen, dass für “O“ der richtige Ort das Theater wäre.

¹²⁸ Manfred Pfister beschränkt sich in seinem Werk *Das Drama* auf baulich realisierte Bühnenformen. Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*: München. Fink, 1988. S.42ff.

¹²⁹ Lars Kleberg entwirft seine Typologie von Theaterräumen für das russisch-sowjetische Theater, der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und beschreibt es in seinem Werk *Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*. Mittels seiner Typologie beleuchtet er drei Komponenten des Theaterprozesses. Die Trennung durch die Rampe bzw. deren Aufhebung, die Kongruenz bzw. Inkongruenz der Bühnen- und Zuschauerwelt und die Gerichtetheit der Gesamtproduktion, deren Ziele. Vgl. Ebenda S.74f.

For me, the main theme of *O* was the theater. (...) This place where man invents himself to understand his history, to understand life, to understand the universe. Theater is a machine to understand the universe. *O* means something bigger than one person. (...) *O* is inaccessible.¹³⁰

Mit „*O*“ wurden die akrobatischen Darbietungen in eine theatralische Umgebung eingebettet. So dient beispielsweise eine Gestängekonstruktion, die wie ein Schiff aussieht, als ein akrobatisches Requisit, auf dem mehrere Akrobaten gleichzeitig turnen (siehe Abbildung 5). Ein Trapez, auf dem dasselbe akrobatische Können gezeigt werden konnte und das zugleich mehr in die theatralische Umgebung passte. Andere Requisiten, wie eine schwimmende Pferdefigur (siehe Abbildung 6), haben keinen akrobatischen Nutzen und dienen rein theatralen Zwecken. Auf weitere Requisiten wird später näher eingegangen. Doch festzuhalten ist, dass alle Requisiten dazu dienen, dass der Zuseher in die Welt von „*O*“, die Geschichte der vier Elemente, eintaucht. Franco Dragone schreibt in der Einführung zu dem Bildband *O - Cirque du Soleil* mit Fotografien von Véronique Vial:

Ohne die Höhe der Meßlatte geprüft zu haben, stellten wir uns der Herausforderung. Wir sollten uns ein Element untertan machen, das sich schon seit Jahrtausenden allen Versuchen menschlicher Kontrolle entzieht, das den Menschen schon immer unaufhaltsam durch die Finger rinnt. Wasser. Wir begannen also mit dem Bau einer Theatermaschine, die dem Wasser unseren Willen aufzwingen sollte.¹³¹

Das Element Wasser als Bühne zu verwenden war besonders im 19. Jahrhundert populär. Und zwar in Form des vor allem beim Zirkus Busch gepflegten Genres der Wasserpantomime. Historische Anleihe findet sich bei nachgestellten Seeschlachten der Römer, sogenannte „Naumachien“. Diese Scheingefechte wurden in natürlichen und künstlichen Gewässern wie etwa Amphitheatern, wo Wasserzuleitungen eine rasche Füllung und Entleerung der Arena ermöglichten, veranstaltet. Diese Wasserspiele fanden, laut Eberstaller, in den Wasserpantomimen des Zirkus im 19. und 20. Jahrhundert ihre Fortsetzung.¹³² Um eine solche Wasserpantomime zu veranschaulichen berichtet Paula Busch, die Tochter des Zirkusdirektors Paul Busch, die später selbst das

¹³⁰ Franco Dragone zit. nach Babinski 2004. S.209.

¹³¹ Franco Dragone zit. nach: Vial, Véronique: *O - Cirque du Soleil* - Cirque du Soleil / Photographien von Véronique Vial. Gedichte von Kerry Fleming. Einführung von Franco Dragone: Stuttgart. Arnold, 2001. S.4.

¹³² Vgl. Eberstaller 1974. S.71.

Familienunternehmen weiter leitete, in ihrer Biografie *Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus*, vom letzten Akt der Wasserpantomime *Auf der Hallig*.

Heinrich Kröger ist mit seinem Fischerboot ins Unwetter geraten, kehrt nicht zurück, und Hanne, seine unglückliche Braut, fährt ihm in irrer Verzweiflung nach – das Meer verschlingt sie. Das Meer war unsere dreieinhalb Meter tiefe Wassermanege. Auf ihrem Grund verließ die Hauptdarstellerin schwimmend (und vom Publikum unbemerkt) das nasse Element durch einen Tunnel. Im Blitztempo hatte sie auf Seitentreppen hinauf in die Zirkuskuppel zu laufen, denn jetzt begannen Herrn Footits Zaubergags. Im blaugrünen Gewitterlicht legte sich plötzlich ein Gazevorhang zwischen kochende Manegesee und fröstelnde Zuschauer. Dieser Schleierrock um die Manege mit ihren 13 Metern Durchmesser kam von der Kuppel herunter und bildete nun eine Rundmauer von 20 Metern Höhe. Sie blieb nicht unbeweglich stehen: die ganze Farbenpracht der Meerestiefe wurde auf sie projiziert – leuchtende Fische, bizarre Meeresungeheuer, starre Korallenriffe. So etwas hat Berlin noch nicht gesehen. Und die weit aufgerissenen Augen der Zuschauer füllten sich je mit Tränen, wenn hinter der Schleierwand lautlos, mit unbewegtem Segel, das Fischerboot (aus der Kuppel) hinabsank. Am Mast festgebunden stand das Fischermädchen Hanne Lorenz im weißen Gewand, und mit geschlossenen Augen glitt sie auf ihrem Todesboot geisterhaft tiefer und tiefer.¹³³

Ähnliche technische Hilfsmittel, wie schon bei Busch, ermöglichen dem Cirque einen reibungslosen Ablauf bei der Arbeit mit dem Wasser. Eine hydraulische Hebebühne unter Wasser, die sich innerhalb kürzester Zeit aus dem Becken hebt, lässt eine Bühne erscheinen und ermöglicht einen schnellen Wechsel der Szenerie. Dort, wo sich gerade noch ein Turmspringer aus 20 Metern Höhe in das Becken stürzt, wird im nächsten Moment auf einer feststehenden Bühne mit brennenden Keulen jongliert.

Babinski beschreibt, wie diese fließenden Wechsel und die Arbeit mit Wasser generell technische Herausforderungen mit sich brachten. Zum Beispiel musste ein Bodenbelag für die Hebebühne gefunden werden, der, sobald er aus dem Wasser ragt, genügend Haftung für akrobatische Nummern bietet. Auch die Kostüme und das Make Up mussten trotz Wasserkontakt die gleichen Eigenschaften aufweisen wie im Trockenen.¹³⁴ Für den Regisseur Franco Dragone stellt „O“ nicht nur eine Problemlösung, sondern das Ergebnis seiner Arbeit mit dem Cirque dar:

¹³³ Busch, Paula: *Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus*: Berlin. Das neue Berlin, 1992. S.71.

¹³⁴ Vgl. Babinski 2004. S.220.

It's not easy to build a team, and the chemistry that exists between people, but we developed an organic way of working together. You can really see it in *O*. For me *O* was the synthesis of my work. It's a homage to how people can life and work together.¹³⁵

Während der Probephase von „*O*“ waren die Meinungen der einzelnen Artisten meist von Zweifel geprägt. Anja Wyttenbach, sie spielt die Rolle der Aurora, auf die später noch genauer eingegangen wird, erzählt von ihrem ersten Eindruck des „*O*“-Theaters: „Franco gave us a forty-five-minute presentation about the stage and the lifts, and I thought, 'We can't perform on there, it's too beautiful. It's so big, it's going to make us look small.'“¹³⁶ Bei einem so immensen technischen Aufwand waren für viele Artisten, entsprechende technische Probleme vorprogrammiert. Nathalie Bolinger, eine der Artistinnen von „*O*“, meint dazu: „This is a very complicated show, with I don't know how many technical cues. I thought, for sure, with water, fire, and electricity, there would be problems technically.“¹³⁷ Um diese technischen Herausforderungen zu bewältigen, bedurfte es einer langjährigen Entwicklungs- und Testphase.

4.2.1.1. Das „*O*“-Theater

Vier Jahre vor dessen Eröffnung entstand das Konzept für den Theaterraum. Der Cirque du Soleil arbeitete dabei mit dem Mirage Hotel zusammen. Zwei Jahren nach der Grundsteinlegung des Bellagio Hotels 1996, eröffnete 1998 ein 1.800 Zuschauer fassendes Theater im Stil eines europäischen Opernhauses des 19. Jahrhunderts. Die Gestaltung des Theaters übernahm der Cirque du Soleil in Zusammenarbeit mit der Firma Scéno Plus in Montreal und dem Unternehmen Atlandia Design in Las Vegas. Patrick Bergé von Scéno Plus meint dazu: „We created a theatre where people would feel taken away to another era, when romance and beauty prevailed, while combining classic architecture with the most advanced and state-of-the-art technology.“¹³⁸

¹³⁵ Franco Dragone zit. nach Ebenda S.222.

¹³⁶ Anja Wyttenbach zit. nach Ebenda S.222.

¹³⁷ Nathalie Bollinger zit. nach Ebenda S.222.

¹³⁸ Vgl. Patrick Bergé: *Presskit. OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil. http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlfnnusl3thx3i6x6p6sl_ezq4i5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc (09.06.2010) „Bergé was born in 1958, to a father who was a physics teacher and a mother who worked as a theater costume designer. At the age of 12 he was

Ein Team von 20 Designern und 400 Bauarbeitern lässt die Ausmaße des Theaters erahnen. Das Pressematerial *OTechnicalStory* beschreibt detailliert die Technik hinter „O“. Mit einer Höhe von rund 48 Metern zwischen dem Grund des Wasserbeckens und der Decke wollte man den großen Theatern der Welt, wie dem Teatro alla Scala in Mailand oder der Metropolitan Opera in New York, gerecht werden. Schon bei der Raumgestaltung verdeutlicht sich die Vermischung der Grenzen zwischen Theater und Zirkus. Die eigentliche Bühne ist das Wasserbecken, das mit seinem Halbrund in den Zuschauerraum eindringt. Das rund 5,7 Mio Liter fassende Becken ist fast 8 Meter tief und weist an seiner breitesten Stelle Abmaße von 45 mal 30 Meter auf. Die Arbeit mit und im Wasser erforderte eine dreijährige Testphase anhand eines kleineren Pools. Ein spezielles Kiesgemisch, das die Wellengeräusche am Rand des Beckens absorbieren sollte, sowie zahlreiche Tests mit Lichtinstallationen und Hydraulikanlagen wurden in dieser Zeit entwickelt und durchgeführt. Das Ergebnis waren, unter anderem, sieben unabhängig voneinander gesteuerte Hydraulikanlagen, die den Bühnenboden segmentweise oder gesamt heben oder senken können. Diese Bühnentechnik erlaubt einen raschen Wechsel der Szenerie und einen unbemerkten Auftritt oder Abgang der Artisten, die teilweise an einer der 18 Atemstationen auf ihren nächsten Auftritt warten oder über ein Tunnelsystem in den Backstagebereich gelangen. Dieser ist mit 29 Monitoren ausgestattet, die es den Artisten erlauben, das Geschehen auf der Bühne und Unterwasser mitzuverfolgen. 14 Taucher assistieren den Artisten, versorgen sie zeitweilig mit Luft und sind ständig per Funk mit dem Bühnenpersonal verbunden. Ein „Unterwasser-Tarnsystem“, bestehend aus 2000 Metern perforiertem Schlauch, der auf dem Beckenboden ausgelegt ist und unablässig kleine Luftblasen aufsteigen lässt, verschleiert die Vorgänge und Technik unter Wasser. Hinzu kommt, dass der Theaterraum in zwei verschiedene Klimazonen eingeteilt ist. Während die Luftfeuchtigkeit und Temperatur im Bühnenbereich entsprechend eines Schwimmbades erhöht ist, ist der Zuschauerraum klimatisiert.¹³⁹ Ein hoher technischer und

introduced to theater when he started touring as an apprenticetechnician for the theatrical troupe “Theatre d’Aujourd’hui,” and two years later he became a technician. He then decided to combine his two parents’ professions when he went to Laval University in Quebec City, studying architecture with a specialization in theater design. He graduated in 1981 and four years later cofounded Scéno Plus.” Baird, Kirk: *Cirque Work*. In: Pressehomepage Scéno Plus. http://www.scenoplus.com/files/press/35_en_bell_cirque_work.pdf (14.04.2011)

¹³⁹ Vgl. *Presskit.OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil. http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlifnnusl3thx3i6x6p6sl_ezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc. (09.06.2010)

logistischer Aufwand, der auch bei den Großzirkusbesitzern Anfang des 20. Jahrhunderts belegt ist. In ihrer Biografie beschreibt Paula Busch mit ähnlichen Superlativen den Zirkus Busch:

In diesem sich immer rascher wandelnden Panorama standen die Großzirkusbesitzer einem zunehmend verwöhnter, kritischer werdenden Publikum gegenüber, bauten riesige Zirkuskomplexe und statteten sie innen luxuriös aus, umgaben sie mit Marställen für Hunderte von Pferden, machten sich zu Schrittmachern neuer technischer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, und im Kampf um die Gunst des Publikums, im wütenden Gefecht mit der Konkurrenz suchten sie das Nonplusultra zu erreichen, durch das Herzstück ihrer Programme: durch die Zirkuspantomime.¹⁴⁰

Obwohl die eben erwähnten technischen Voraussetzungen einer Zirkuspantomime nur in einem feststehenden Gebäude umsetzbar waren, setzte sich bei Busch, laut Krause, eine allgemeine Tendenz zum mobilen Zeltzirkus durch. Dieser wird im späteren Verlauf noch näher beschrieben. Krause erklärt, weshalb aus technischen Gründen bei Busch an den festen Zirkusbauten festgehalten wurde.

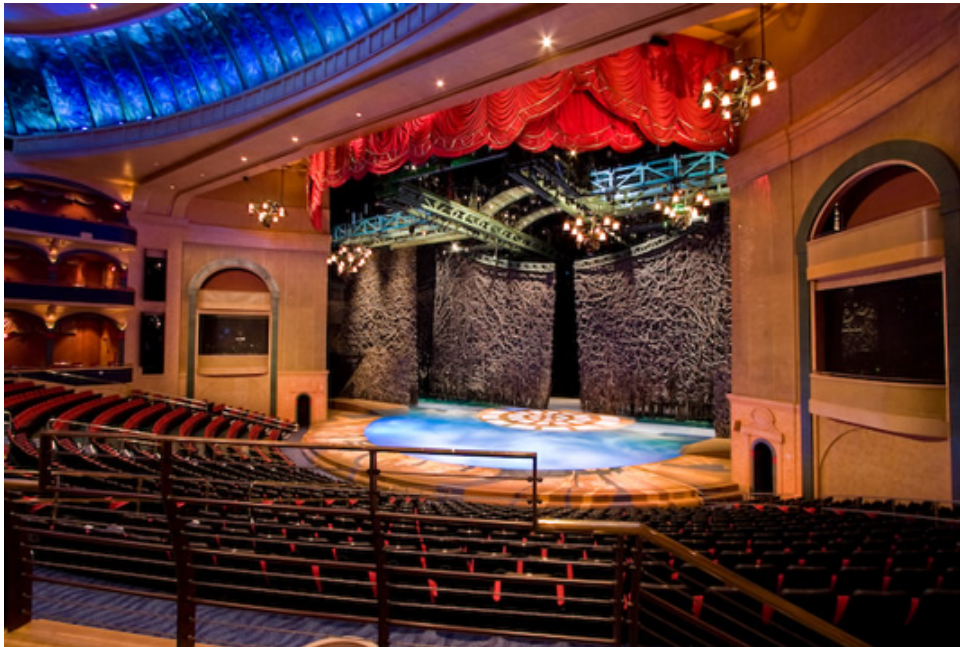
Die festen Gebäude, in die die Familie Busch alle neuen, nutzbaren technischen Erfindungen einbauen ließ, boten mit Manege, Wasseranlage, Hebezüge, Versenkungen, Elektrizität und der Bühne ungeheure Möglichkeiten zur Entfaltung einer Spielform, in der die Artistik nur noch Teilkomponente und nicht mehr Hauptinhalt war. (...) Der Einsatz aller möglichen künstlerischen und artistischen Formen, vom Schauspiel über Tanz, Pantomime, Wasser- und Eisballett bis zu Tieren und Artistik, im Verein mit der Technik beeinflusste den Besucher emotionell im Sinne der gewollten Tendenz. Da bewegten sich Menschen- und Tiermassen, da stürzten Wasserfluten über Menschen und Tiere herein, Reiter setzten über Kaskaden, Luftschiffe stiegen auf, der Film wurde eingesetzt, Flugzeuge landeten, Brücken stürzten ein, Häuser fielen zusammen und versanken in den Fluten, Schiffe gingen unter, elektrische Blitze zuckten in zersplitternde Bäume. Und immer wieder Wasser! Das Ganze war durch einen mehr oder weniger primitiven Handlungsfaden zusammengehalten und mit der entsprechend prachtvollen Gestaltung in Kostüm und Ausstattung, Geräusch- und Lichtkulisse verpackt.¹⁴¹

Diese Erläuterungen zeigen die Möglichkeiten eines fest stehenden Hauses gegenüber einem Zirkuszelt. So ist es nicht verwunderlich, dass der Cirque du Soleil beide Darbietungsformen nützt. Von den insgesamt 22 Shows sind die Hälfte davon permanente

¹⁴⁰ Busch 1992. S.64.

¹⁴¹ Krause 1969. S.137f.

Shows. Sieben allein in Las Vegas (“O“, KÀ, CRISS ANGEL Believe, Mystère, The Beatles LOVE, Viva ELVIS, Zumanity), eine in Los Angeles (IRIS), eine in Orlando (La Nouba), eine in Tokio (ZED) und eine im chinesischen Macao (ZAIA).¹⁴²



**Abb.2: “O“-Theater im Bellagio Hotel in Las Vegas, ohne Jahr
(Foto: Fotograf unbekannt)**

4.2.1.2. Ein Teich als Manege – Das Bühnenbild von “O“

Im “O“-Theater wurde neben der raffinierten Technik besonderes Augenmerk auf die Ausstattung gelegt. Gemeinsam mit Michel Aubé zeichnet sich Bühnenbildner Michel Crête für die Innenausstattung des Theaters und der Gestaltung des Bühnenraums verantwortlich. Crête hatte eine ganz eigene Vorstellung der Bühne:

For me, the pool represents a pond; like a sanctuary protected by a garden. An intimate place where the sunlight shines through the forest creating translucent, stained glass colors as it shines through the leaves. The scenery depicts the coexistence between nature and man, between the elements and the obvious technology used to bring them together.¹⁴³

¹⁴² Homepage des Cirque du Soleil. <http://www.cirquedusoleil.com/world/de/at/about/cds.asp> (24.07.2011)

¹⁴³ Michel Crête: *Presskit. OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil. <http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlifnnusl3thx3i6x6p6sl ezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc>. (09.06.2010)

Im Pressematerial des Cirque *OTechnicalStory* wird die Bühnentechnik des O-Theaters beschrieben. Die obere Bühnenmaschinerie befindet sich in einer Höhe von 15 Metern. Daran befindliche Bühnenelemente oder Artisten können mit einer Geschwindigkeit von einem Meter pro Sekunde gehoben oder gesenkt werden. Die computerunterstützte Bühnentechnik synchronisiert die Bewegungen der einzelnen Elemente und ermöglicht so einen reibungslosen Szenenwechsel, Auftritt oder Abgang. Die Bühne besteht aus einer Edelstahlkonstruktion mit Fieberglaselementen in Kombination mit PVC und Gymnastikmatten. Nahezu der gesamte Boden ist von kleinen Löchern (rund 5.000 Löcher auf nicht einmal drei Quadratmeter) durchzogen um bei einem entsprechenden Szenenwechsel das Wasser ein- und abfließen zu lassen.¹⁴⁴

Obwohl diese Bühne als außergewöhnlich betrachtet werden kann, gleicht ihre Form, abgesehen von dem in den Zuschauerraum tretenden Halbrund, den meisten Bühnen des 19. und 20. Jahrhunderts. Manfred Pfister sieht in seinem Werk *Das Drama*, durch die zum Publikum gewandte sogenannte „Vierte Wand“, in dieser Bühnenform „(...) den entscheidenden Schritt zu einer vollständigen Trennung von Publikum und Bühne, zur „Absolutheit“ der dramatischen Fiktion.“¹⁴⁵ Das dadurch entstehende geschlossene Bild, bei dem der reale Bühnenraum als fiktiver Schauplatz erscheint, unterstützt die Illusion der Welt von „O“.

Hierbei ist anzumerken, dass das schon erwähnte, in den Zuschauerraum dringende Halbrund der Bühne die Illusionswirkung stören könnte. Wie Abbildung 2 zeigt, gibt es trotz diesem Halbrund eine klare Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, sowie einen Bühnenrahmen mit Hauptvorhang, sodass man beim „O“-Theater von einer, wenn auch modifizierten, „Guckkastenbühne“ reden kann. Die bewusste Wahl einer solchen Bühnenform zeigt eine wesentliche Gemeinsamkeit von Zirkus und Theater und unterstützt die Bezeichnung Theaterzirkus. Es ist festzuhalten, dass mit einem eigens errichteten Theatergebäude eine illusionsschaffende Ausstattung ermöglicht wird, die beispielsweise im Straßentheater oder bei variablen Bühnenformen nicht erreicht werden könnte. Im speziellen trifft das auf die Verwendung von Licht und Sound zu.

¹⁴⁴ Vgl. *Presskit.OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil.
<http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlfinnusl3thx3i6x6p6slzq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc>. (09.06.2010)

¹⁴⁵ Pfister 1988. S.44.

4.2.1.3. Der Fokus der Illusion - Licht und Sound

Der Umgang mit dem Element Wasser als eigentliche Bühne erschwerte nicht nur das Bühnendesign, sondern auch den richtigen Umgang mit der Lichtsetzung. Weil Wasser Licht stark reflektiert und manche Lichtfrequenzen filtert, war eine zweijährige Testphase notwendig, um die entsprechenden Lichtfarben im richtigen Winkel zur Wasseroberfläche zu installieren. Im Pressematerial des Cirque wird weiter beschrieben, dass um die Sicherheit der Artisten nicht zu gefährden, ein absolut wasserdichter Stromkreislauf im und um den Pool herum gelegt werden musste. Über 1.800 Lichtinstrumente mit einer Gesamtleistung von über vier Millionen Watt beleuchten die Bühne. 108 speziell abgedichtete Leuchten innerhalb des Wasserbeckens und ein Lichttunnel mit zusätzlichen Leuchtelementen bescheinen den Pool vom Beckenboden und den Seiten. Elf Mitarbeiter sorgen bei jeder Vorstellung für das richtige Lichtsetting.¹⁴⁶ Der hauptverantwortliche Lichtdesigner von *O* Luc Lafortune meint dazu:

The eye, by nature is lazy. It's a bit like water down a river - it will follow the easiest path. By providing more intensity at one particular area on stage, they will want to go there naturally. In a stage such as this one, the possibilities are endless.¹⁴⁷

Daraus resultiert, dass die Lichtgestaltung essentiell für die Fokussierung der Aufmerksamkeit ist. Für ein illusionistisches Bühnenbild wie das von „*O*“ ist die Lichtsetzung ein elementares Gestaltungsmittel, bei dem nicht nur einzelne Personen sondern das Wasser selbst durch die intensive Beleuchtung fokussiert wird. Auch durch das schon erwähnte „Unterwasser-Tarnsystem“ wird, der Illusionismus des Bühnenbildes unterstützt.

Im Pressematerial des Cirque wird ebenso die Wichtigkeit der Soundgestaltung hervorgehoben. Das Soundsystem des „*O*“-Theaters ist zweigeteilt und sehr komplex. Zum einen dient es dazu, das Publikum zu beschallen und zum anderen zur internen Kommunikation der Mitarbeiter und Artisten. Die Musiker und Sänger befinden sich auf

¹⁴⁶ Vgl. *Presskit.OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil.
http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlifnnusl3thx3i6x6p6sl_ezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc. (09.06.2010)

¹⁴⁷ Luc Lafortune: *Presskit.OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil.
http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlifnnusl3thx3i6x6p6sl_ezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc. (09.06.2010)

zwei, an den Seiten angebrachten Bühnen. Um die Instrumente vor Feuchtigkeit zu schützen und Rückkopplungen zu vermeiden, sind die beiden Bühnen über eine Glasscheibe vom Theaterraum abgeschirmt. Durch diese Abschirmung sind diese beiden schwach beleuchteten Bühnen nur schwer als solche zu erkennen. Neben dem komplexen Soundsystem im Theaterraum müssen aber auch zusätzliche Lautsprecher und Mikrophonsysteme innerhalb des Pools erwähnt werden. Sie sorgen für die Beschallung und Kommunikation der sich unter Wasser befindenden Taucher und Artisten, die auf das Stichwort für ihren nächsten Auftritt warten.¹⁴⁸ Das besondere an der Soundgestaltung ist, dass der Zuseher die Quelle der Musik durch die abgeschirmten und verdunkelten Bühnen nur schwer erkennt. Erst beim zweiten Mal hinsehen, wird dem Zuseher der Ursprung der Musik bewusst, was ebenfalls den illusionistischen Effekt unterstützt.

4.2.1.4. Irreal und märchenhaft – Die Kostüme von “O“

Die im vorigen Kapitel beschriebene Lichtgestaltung beeinflusst ebenfalls das Erscheinungsbild der Kostüme. So beschreibt Christine Schmitt in *Artistenkostüme- zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert* die Abhängigkeit der Wirkung der Kostüme von den Lichtverhältnissen.

Tageslicht erfordert völlig andere Stoffe und Farben als Kunstlicht. Kerzen schaffen wiederum andere Bedingungen als Gasbeleuchtung oder elektrisches Licht. So „schluckt“ die Sonne den Glanz von Flitter und Metallflächen, der sich nur bei künstlicher Beleuchtung voll entfaltet. Dafür treten die Farben der Gewänder bei Tageslicht umso greller hervor.¹⁴⁹

Neben dieser Korrelation zwischen Kostüm und Licht haben Artistenkostüme mit jedem anderen Bühnenkostüm gemein, dass sie speziell für die Anwesenheit von Zuschauern konzipiert werden und sich dadurch von der Alltagskleidung abgrenzen. Denn während die Kleidung im sozialen Leben neben einer symbolischen Funktion vor allem eine praktische Funktion hat, definiert sich das Artistenkostüm allein durch seinen Zeichencharakter. Erst

¹⁴⁸ Vgl. *Presskit. OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil.
http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlfinnusl3thx3i6x6p6sl_ezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc. (09.06.2010)

¹⁴⁹ Schmitt 1993. S.20.

wenn es von den Zuschauern gesehen wird erhält es, laut Schmitt, seine Bedeutung.¹⁵⁰ Seit den beiden Shows *La Magie Continue* und *Le Cirque réinventé* begann der Cirque du Soleil, wie schon beschrieben, seine Kostüme theatraler zu gestalten und an den jeweiligen Charakter anzupassen. Auf das Erscheinungsbild der einzelnen Charaktere wird später genauer eingegangen. Festzuhalten ist, dass alle Kostüme zu “O” unter der Leitung der Kostümbildnerin Dominique Lemieux entstanden. Inspiriert wurde die Designerin von einzelnen Epochen zwischen dem 15. und 20. Jahrhundert, ein Hauptfokus liegt allerdings auf der venezianischen Mode.

All of humanity, throughout history, has had to fight to live. When civilizations get knocked down, they get on their feet and do it again. This is where I drew my inspiration for the costumes of “O”.¹⁵¹

Doch auch bei der Mode war der Umgang mit Wasser ein elementarer Gedanke, der bei der Kreation der Kostüme mit einfließen musste. Zum einen mussten die Kostüme wie eine zweite Haut anliegen um die Bewegungsfreiheit der Akrobaten nicht einzuschränken. Zum anderen mussten sie in der Lage sein schnell zu trocknen. Um diesen Anforderungen gerecht zu werden, wurde fast die Hälfte der insgesamt 60 verschiedenen Kostüme aus einem Silikongewebe gefertigt. Für die Schuhe verwendete man sogenanntes Rindbox-Leder mit einer hohen Abnutzungsresistenz. Hinzu kommen acht verschiedene Typen von Perücken aus Echt- und Kunsthaar. Selbstverständlich ist auch das Make-up, das von den Artisten selbst aufgetragen wird, den Umständen entsprechend wasserdicht.¹⁵²

Für die gesamten Erscheinungsbilder vieler Figuren von “O” gilt, dass sich die Artisten eine irreale, märchenhafte Identität zulegen, die dem Zuschauer signalisiert, dass ihr Kunststücke als übernatürliche Wunder zu rezipieren sind. Sie erscheinen als geheimnisvolle Fremde, mythologische Geschöpfe und Wesen, von denen man nicht sagen kann ob sie Männer oder Frauen, Menschen oder Tiere sind. Dieses Erscheinungsbild widerspricht der, von Dragone angestrebten Partizipation des Publikums, unterstützt aber zugleich eine genauso gewollte illusionistische Wirkung. Daher kann vermutet werden,

¹⁵⁰ Vgl. Ebenda S.18.

¹⁵¹ Dominique Lemieux: *Presskit.OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil.
<http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlifnnusl3thx3i6x6p6sl ezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc>. (09.06.2010)

¹⁵² Vgl. *Presskit.OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil.
<http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlifnnusl3thx3i6x6p6sl ezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc>. (09.06.2010)

dass bei “O“, sowie bei allen anderen Shows des Cirque, ein Wechselspiel zwischen Partizipation und Illusion angestrebt wird.

Laut Christine Schmitt wirkt ein, eben erwähntes, Auftrittsgewand, das sich wesentlich von der Kleidung des Publikums unterscheidet, naturgemäß besonders theatral. Doch selbst wenn die Garderobe des Artisten der des Publikums gleicht, funktioniert sie, sobald sie auf der Bühne getragen wird.¹⁵³



Abb.3: “O“ – Finale, 2004
(Foto: Tomasz Rossa)

4.2.1.5. Ein Schiff als Trapez – Die Requisiten von “O“

Die meisten Requisiten wurden im Hauptquartier des Cirque du Soleil in Montreal gefertigt. Darunter finden sich vier Pferde (siehe Abbildung 6), ein motorisiertes, schwimmendes „Regenschirmboot“ (siehe Abbildung 4), ein Klavierflügel aus Edelstahl, eine riesige Marionette und eine schwimmende Krokodilmaske. Auch für die Requisiten beeinflusste das Wasser die Materialauswahl. So wurden, laut dem Pressematerial des Cirque, hauptsächlich korrosionsbeständige Materialien wie Edelstahl und Fieberglass verwendet. Die fast 400 Kilogramm schweren und batteriebetriebenen Pferdefiguren sind

¹⁵³ Vgl. Schmitt 1993. S.18.

mit einem Propeller unterhalb des Schwanzes ausgestattet und können von den Artisten im Wasser, ähnlich einem Elektroboot, gesteuert werden. Wassertanks innerhalb der Pferde sorgen für die notwendige Stabilität. Andere Requisiten, wie die Krokodilmaske, oder eine fast zwei Tonnen schwere Plattform (Barge¹⁵⁴) werden von Tauchern gesteuert. Die bis zu 20 Personen tragende Plattform besitzt 14 Atemstationen unter Wasser, an denen die Artisten auf ihr Zeichen warten. Drei im Zirkusbetrieb übliche Requisiten, sogenannte „russische Schaukeln“¹⁵⁵, sowie eine Gestängekonstruktion (siehe Abbildung 5), ein bereits erwähntes Schiff mit eingebauten Trapezstangen (Bateau, franz.: „Boot“), verleihen, laut dem Pressematerial des Cirque, den Requisiten von „O“ eine Einzigartigkeit, die in keiner anderen Cirque du Soleil-Produktion zu sehen ist.¹⁵⁶ Das besondere an diesen Requisiten ist, dass sie als „dingliche Attribute“ in eine theatrale Umgebung eingebettet werden und zugleich Voraussetzung für die jeweiligen Darbietungen sind. So ermöglicht das schon erwähnte Bateau mit den eingebauten Trapezstangen nicht nur eine Trapeznummer mit mehreren Artisten, sondern erschafft zusätzlich das Bild einer Schiffscrew, die mit dem Meer zu kämpfen hat und fördert dadurch die partizipative Wirkung auf das Publikum. Genauso dienen die russischen Schaukeln zum einen als artistische Requisiten, um möglichst hoch und weit zu fliegen, zum anderen als Glocken um eine Art Hochzeitsfeier akustisch und dinglich hervorzuheben.

¹⁵⁴ „Schwimmcontainer, der von Spezialschiffen transportiert wird.“ Kraif, Ursula [Red.]: *Duden - das Fremdwörterbuch*: Mannheim, Wien [u.a.], Duden, 2007. S.124.

¹⁵⁵ Auf russischen Schaukeln können zwei oder drei Artisten stehen um kräftig Schwung zu holen. Damit erreicht der abspringende Artist besonders lange und hohe Flugbahnen mit besonders schwierigen und effektvollen Sprüngen. Vgl. Schulz 1988. S.151f.

¹⁵⁶ Vgl. *Presskit. OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil.
<http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlifnnusl3thx3i6x6p6sl ezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc>. (09.06.2010)



Abb.4: Eugen im Regenschrimboot, 2000
(Foto: Veronique Vial)



Abb.5: Bateau, 2004
(Foto: Tomasz Rossa)

4.2.1.6. Die Hauptdarsteller von "O"

Die „Figur“ als Begriff der Theaterwissenschaft wird in *Metzlers Lexikon Theatertheorie* als „(...) Konstrukt, welches sich erst in einem je spezifischen Verhältnis von Rolle und individuellem Schauspieler konstituiert und durch die Wahrnehmung der Zuseher vollzogen wird“¹⁵⁷ beschrieben. Der Begriff „Charakter“ unterscheidet sich von dem der „Figur“ dadurch, dass er als „Sammelbegriff für die Haupteigenschaften und wesentlichen Merkmale eines Menschen“¹⁵⁸ definiert wird. Laut dieser Beschreibung ist jeder Charakter eine Figur, aber nicht jede Figur ein Charakter. In diesem Kapitel werden daher menschliche Figuren als Charaktere und nicht als Mensch zu erkennende Figuren oder Mischformen als Figuren bezeichnet. Diese Beschreibung erscheint deswegen sinnvoll, weil in den Shows des Cirque du Soleil, wie schon erwähnt, mit dem Wechsel zwischen Illusionismus und Partizipation gespielt wird.

Franco Dragone, der Regisseur von "O", definiert in einem Interview seine Position zur Aufgabe des Zirkusartisten als Figur oder Charakter: „It's impossible to do a show without having something to tell. And you know, all the artists there, circus artists, they were not talking about their acrobatics. They were talking about the character, their character." Gilles Ste-Croix ergänzt: „What role they play in the show, not the salto they do. (...) Behind the salto, you must have an intention. (...) What do you want to tell with your salto?“¹⁵⁹ Diese Art der Inszenierung ist beispielhaft für jede Show des Cirque du Soleil und zeigt eine klare Abgrenzung zum traditionellen Zirkus, indem Zirkusartisten zu Figuren oder Charakteren werden, die in einen Handlungsstrang eingebettet sind. Wie schon erwähnt sieht Joel Schechter darin den Unterschied zwischen dem Cirque du Soleil und herkömmlichen Zirkusunternehmen. Besonders bei "O" werden Zirkusartisten zu Figuren einer allegorischen Reise, welche die illusionistische Wirkung der Show unterstützen. Dragone sieht dabei immer das Gesamtkunstwerk wenn er meint: „"O" means something bigger than one person (...) "O" is inaccessible.“ Um das zu verdeutlichen sollen in Folge ein paar der Figuren von "O" beschrieben werden.

¹⁵⁷ Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*: Stuttgart[u.a.]. Metzler, 2005. S.105.

¹⁵⁸ Ebenda S.46.

¹⁵⁹ *Water in the desert - About the creation of "O"*. In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 5:10ff.

Als erste Figur von „O“ erscheint Aurora. Sie steht, laut dem Pressematerial des Cirque, für das Anmutige, das Fragile, das Unzugängliche, Verlangen und Fantasie¹⁶⁰. Ihr literarisches Vorbild sieht Dragone in „Lilith“. Laut dem *Neuen Bibel-Lexikon* wird Lilith in der jüdischen Mystik „(...) als erste Frau Adams angesehen, die wie Adam aus Staub geschaffen worden sein soll.“¹⁶¹ Wegen dieser „gleichwertigen Erschaffung“ wird Lilith von Helene Bettelheim-Gabillon in ihrem Werk *Lilith und Eva und andere unmoderne Betrachtungen* als emanzipierte Frau beschrieben.¹⁶² Dennoch wählten die Gestalter der Show nicht den Namen Lilith sondern Aurora, die als „römische Göttin der Morgenröte“¹⁶³ bekannt ist.

Vor allem aber wird sie im Pressematerial des Cirque als Repräsentantin der Aufgaben des Lebens beschrieben, denen sich auch Guifà stellen muss, der Aurora stets verfolgt, wenn er sie im Prolog und im Epilog sieht. Der Charakter Guifà ist ein Junge, dessen Neugier ihn in eine magische Welt transportiert, in der all seine Hoffnungen, Ängste und Träume wahr werden.¹⁶⁴ Er ist der erste Charakter, der in „O“ auftritt, bei der für das Publikum eine partizipative Wirkung erzielt werden kann. Dragone erzählt vom Beginn dieser allegorischen Reise:

“O“ is the memory of the theater, a memory where you see a young man plunge into a theater scene, and, all of a sudden, the ghosts of all these characters who inhabited the theater appear. They were once brought to life on the stage, and now they’ve been woken up by the presence of this young man, for an hour and a half.¹⁶⁵

Eugen übernimmt die Aufgabe des Conférencier und führt durch das Programm. Er wird im Pressematerial des Cirque aber auch als Wächter des „O“-Theaters beschrieben. Der Artist soll stark, aber dennoch verwundbar auftreten.¹⁶⁶ Seine geisterhafte Erscheinung nimmt das Publikum mit auf eine Reise durch verschiedene Welten, während derer Eugen seine eigene Verwandlung durchmacht, was durch das dunkle Kostüm zu Beginn und das

¹⁶⁰ Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Characters*. <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/characters.aspx> (29.03.2011)

¹⁶¹ Görg, Manfred [Hrsg.]: *Neues Bibel-Lexikon*: Zürich. Benziger, 1995. S.647.

¹⁶² Bettelheim-Gabillon, Helene: *Lilith und Eva und andere unmoderne Betrachtungen*: Wien. Konegen, 1907. S.3f.

¹⁶³ Herder Lexikon *Griechische und römische Mythologie*: Freiburg im Breisgau [u.a.]: Herder, 1996. S.38.

¹⁶⁴ Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Characters*. <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/characters.aspx> (29.03.2011)

¹⁶⁵ Franco Dragone zit. nach Babinski 2004. S.209.

¹⁶⁶ Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Characters*. <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/characters.aspx> (29.03.2011)

helle am Schluss signalisiert wird. Damit symbolisiert er den periodischen Teil des Lebens, in dem alles Alte zu etwas Neuem wird. Hervorzuheben ist, dass Eugen zwar als Conférencier dient, dabei aber kein einziges Wort spricht und mit pantomimischer Gestik und Mimik durch das Programm führt. Entsprechend der oberen Definition, sollte Eugen eher als Figur und nicht als Charakter bezeichnet werden. Die Figuren der sogenannten Kometen dienen, ähnlich wie Eugen, als verbindendes Element zwischen den einzelnen Programmpunkten, was nicht weniger wichtig ist, da sich der Cirque du Soleil, wie schon erwähnt, vom sogenannten „Nummernzirkus“ klar distanzieren will. Im Pressematerial werden sie als nobel, mit einem Hauch von Traurigkeit beschrieben.¹⁶⁷ Mit Hilfe von Tüchern erheben sie sich in die Lüfte um wiederum vom Himmel zu fallen. Manchmal treten sie aber auch auf den schon erwähnten Pferdefiguren (siehe Abbildung 6) auf. Scott Lang, einer der Kometen-Darsteller, beschreibt in der Dokumentation *Flow – A Tribute to the Artists of “O”* das Gefühl während seines Auftritts:

There is a point after the takeoff where there is a moment of stillness. If you watch the rain fall and you try to focus on a single drop, it almost seems still at that time. The world kind of freezes on that raindrop for a single second and you can create that feeling yourself in the air. Even in a simple jump when you get to that peak of that jump, it's almost like you are standing in mid-air. (...) I think that's what we all thrive for, that there is no gravity.¹⁶⁸

Eine weitere Figur von “O” ist die sogenannte menschliche Fackel, die das Element Feuer repräsentieren soll (siehe Abbildung 10). Manchmal taucht dieser Feuerakrobat plötzlich auf, geht gelassen im brennenden Zustand über die Bühne und verschwindet auch wieder. Die Regieanweisung dieses Charakters lautet, die ständige Präsenz des Elements Feuer und dessen Schönheit, aber auch dessen Gefährlichkeit zu veranschaulichen.¹⁶⁹ Der Darsteller der menschlichen Fackel ist Ray Wold. Im Bezug auf den Umgang mit dem Feuer meint er:

Fire is a living, briefing thing. It's alive. It lives in all of us. It's there. It's dangerous but yet it's warmth, it's soothing. (...) You learn, you watch, you fell, you grow with the fire. We try to calculate like if you were a diver, you would start very low and you would build each and every step until you were

¹⁶⁷ Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Characters*. <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/characters.aspx> (29.03.2011)

¹⁶⁸ Scott Lang In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 3:44ff.

¹⁶⁹ Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Characters*. <http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/characters.aspx> (29.03.2011)

able to dive from those heights. With the fire it's the same thing, I start with a little flame and through the years you build that flame until it gets bigger and bigger and brighter around you. You have to take those steps. Those steps separat you from just the average person.¹⁷⁰

Die zuvor beschriebenen Figuren und Charaktere sind die Hauptdarsteller von "O" und stellen wichtige Komponenten für den roten Faden der Show, die vier Elemente, dar. Um diesen roten Faden mit einer Erzählung zu verbinden, werden die Figuren von "O" in eine Handlung eingebettet. Wie Pfister in seinem Werk *Das Drama* erläutert, definiert man „Handlung“ als die Veränderung einer Situation und Situation als die gegebene Relation von Figuren zueinander. Dadurch wird Handlung zu einem gegenständlichen oder ideellen Kontext, durch den die dialektische Bezogenheit der Kategorien von Figuren und Handlung evident wird.¹⁷¹ Schon Aristoteles beschreibt in seiner *Poetik*: „Dabei geht die Geschichte mit dem Charakter, (...) eine so gut wie untrennbare Verbindung ein.“¹⁷² Inwiefern bei "O" von einer Handlung gesprochen werden kann, soll das folgende Kapitel zeigen.



**Abb.6: Ein Komet auf einer schwimmenden Pferdefigur, 2000
(Foto: Veronique Vial)**

¹⁷⁰ Ray Wold In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 24:33ff.

¹⁷¹ Vgl. Pfister 1988. S.220.

¹⁷² Höffe, Otfried [Hrsg.] : *Aristoteles, Poetik*. Berlin. Akad.-Verl., 2009. S.142.



Abb.7: Aurora, 2004
(Foto: Tomasz Rossa)

4.2.1.7. Die Erzählung von “O” – die vier Elemente

Aristoteles erläutert in seiner *Poetik* den Begriff „Geschichte“ als „(...) die einheitliche und in sich geschlossene Zusammensetzung der Teile und Zusammenfügung der Geschehnisse, also Komposition oder Arrangement einer sich organisch entfaltenden Gesamthandlung.“¹⁷³ Der bereits erwähnte rote Faden von “O”, die vier Elemente, wäre das Leitmotiv oder Thema dieser Geschichte.

Der Begriff „Handlung“ ist allein schon deshalb doppeldeutig, weil er sowohl auf die einzelne Handlung einer Figur als auch auf den übergreifenden Handlungszusammenhang einer ganzen Show verweisen kann. Pfister schlägt vor im ersten Fall von „Handlung“ und im zweiten Fall von „Handlungssequenz“ zu sprechen.¹⁷⁴

¹⁷³ Ebenda S.22.

¹⁷⁴ Vgl. Ebenda S.269.

In *Metzlers Lexikon Theatertheorie* wird im Kern unter dem Begriff „Handlung“ „(...) das Tun eines oder mehrerer menschlicher Subjekte verstanden, durch das materielle und immaterielle Veränderungen entstehen.“¹⁷⁵ Hierbei ist anzumerken, dass unter „menschlichem Subjekt“ der Schauspieler als Mensch und nicht der Schauspieler als Figur oder Charakter gemeint ist. Pfister erweitert diese Definition, wenn er meint, dass jede Handlung daher aus einer Ausgangssituation, dem Veränderungsversuch und der veränderten Situation besteht. Daraus folgt, dass jede Handlung und Handlungssequenz eine Geschichte oder Teil einer Geschichte ist. Daraus folgt aber nicht, dass jede Geschichte nur oder auch nur zum Teil aus Handlungen oder Handlungssequenzen besteht.¹⁷⁶ Teilweise sind es bei „O“ einzelne Bilder ohne Handlungssequenzen, die dem Publikum gezeigt werden und die Erzählung bestimmen. Die Narration kann in diesem Fall als die Präsentation der Geschichte von „O“ verstanden werden, denn laut *Metzlers Lexikon Theatertheorie* wird unter Narration:

„(...) ein grundlegendes Ordnungsschema von Erfahrung und Wissen verstanden, das einen Zusammenhang von Geschehen und Handlung in eine Geschichte überführt, die nach Kriterien der Relevanz und der zeitlichen Abfolge strukturiert ist und in mündlicher, schriftlicher, visueller, akustischer und/oder gestisch-kinetischer Form präsentiert wird.“¹⁷⁷

Nach den oben beschriebenen Definitionen kann man bei „O“, sowie allen anderen Shows des Cirque du Soleil, von einer „in eine Geschichte eingebetteten Handlung“ sprechen, die in Form einer Erzählung präsentiert wird.

Bevor der Programmablauf von „O“ beschrieben wird, soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass die einzelnen Programmpunkte im Anhang zu finden sind. Zu Beginn der Show interagieren, ähnlich wie bei traditionellen Zirkusprogrammen, Clowns mit dem eintreffenden Publikum in der, wie vom Cirque-Pressematerial beschriebenen, Animation. Obwohl die eigentliche Narration von „O“ noch nicht begonnen hat, gehört die Animation zum Gesamtkonzept der Show. Danach verdunkelt sich der Saal und es folgt der Auftritt der schon erwähnten Aurora. Inmitten eines spiralförmigen Metallgestells (siehe Abbildung 7) wird sie von der Decke, oberhalb des Zuschauerraums, herabgelassen und zeigt mit ihrer, wie im Pressematerial beschrieben, anmutigen, erotischen Erscheinung

¹⁷⁵ Fischer-Lichte 2005. S.136.

¹⁷⁶ Vgl. Pfister 1988. S.269f.

¹⁷⁷ Fischer-Lichte 2005. S.217.

kontorsionistische, also extrem verdrehende und verbiegende, Bewegungen.¹⁷⁸ Da sie, wie schon erwähnt, die Morgenröte symbolisiert, ist es verständlich, dass sie am Anfang der Geschichte von „O“ steht. Bis zu diesem Zeitpunkt ist der Hauptvorhang noch nicht gehoben. Eugen betritt die Bühne und bittet einen „Freiwilligen“¹⁷⁹ aus dem Publikum zu ihm. Da Eugen stumm ist, gibt er dem „Freiwilligen“ einen Zettel, den dieser vorliest und somit das Publikum willkommen heißt. Nachdem das geschehen ist, wird der „Freiwillige“ plötzlich zwischen den beiden Vorhangteilen nach oben gezogen und verschwindet. Danach folgt das Heben des Hauptvorhangs, wodurch der Bühnenraum sichtbar wird. Dieser Teil der Show stellt einen unmittelbaren Bezug zum Theater her und unterscheidet sich klar von traditionellen Zirkusshows. Nachdem das passiert ist, sieht der Zuseher noch immer einen roten Vorhang und zwar den, der die eigentliche Bühne, das Wasser, bedeckt. Sobald auch dieser Vorhang weggezogen wurde, beginnt der Akt der 17 Synchronschwimmerinnen.

Mit der von Debra Brown und der Profisportlerin Sylvie Fréchette erstellten Choreografie wird Wasser als das essentielle Element der Show präsentiert.¹⁸⁰ Die kanadische Synchronschwimmerin Katy Savoie, die Teil dieser Darbietung ist, beschreibt die spezielle Bedeutung des Elements Wasser:

When you're in the water, not that nothing hurts but your body just expands and it's really a sense of freedom. (...) When you're on land and you walk or you run, you have the gravity. But when you go in the water, it's completely different and your body just moves and floats.¹⁸¹

Bei diesem Akt geht es nicht nur um die Leistungsdarbietung im Synchronschwimmen, sondern genauso um die Präsentation des Elements Wasser und des Lebensgefühls, das Wasser vermittelt. Im folgenden Akt wird nicht Wasser, sondern Luft als vorherrschendes Element gezeigt. Beim Duo Trapèze wird, wie der Name schon verrät, das Können von zwei Trapezkünstlern gemeinsam auf einem Trapez präsentiert. Da es sich bei den beiden russischen Artisten Alifia und Zulfia Alimova um Zwillinge handelt, wird ihre Symbiose

¹⁷⁸ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

¹⁷⁹ Das Wort „Freiwilliger“ ist deswegen hervorgehoben, weil anzunehmen ist, dass dieser Zuschauer ein Mitarbeiter des Cirque ist.

¹⁸⁰ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

¹⁸¹ Katy Savoie In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 6:50ff.

verstärkt. Manöver, wie das Fangen der Füße der anderen mit den eigenen, verkörpern, laut den Presstexten des Cirque, die Schönheit der Harmonie und des kompletten Vertrauens.¹⁸² Alifia Alimova verdeutlicht diese Symbiose, wenn sie sagt: „We trust together. I can’t open legs, she can’t open eyes. It’s impossible because if we fall, we fall together.“¹⁸³ Doch nicht nur eine Symbiose, sondern auch das Element Luft soll bei diesem Akt präsentiert werden. In der nächsten Darbietung, dem sogenannten „Barge“, wird das Element Luft durch Erde ersetzt. Die Gruppe bestehend aus acht Artisten zeigt eine Mischung aus gymnastischen Darbietungen und klassischen Bankistennummern, wie beispielsweise Saltos oder Handständen, auf der schon erwähnten schwimmenden Plattform.¹⁸⁴ Da diese Plattform in der Mitte des Beckens schwimmt und stark beleuchtet wird, liegt der Fokus auf dem Geschehen auf dieser Plattform. Um die Plattform schwimmende Synchronschwimmerinnen und von der Decke springende Turmspringer komplettieren diese Nummer.



Abb.8: Duo Trapèze, 2000
(Foto: Veronique Vial)

¹⁸² Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

¹⁸³ Alifia Alimova In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 39:01ff.

¹⁸⁴ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)



Abb.9: Parade, 2000
(Foto: Veronique Vial)

In der darauf folgenden Parade werden weniger akrobatische Elemente gezeigt. Verschiedenste allegorische Figuren in den unterschiedlichsten Kostümen stolzieren, springen oder tanzen am Rand des Wasserbeckens von einer Seite zur anderen (siehe Abbildung 9). Ganz vorne tanzt Eugen mit Aurora Walzer, gefolgt von einer eifersüchtig scheinenden Tänzerin in einem roten Kleid. Dahinter folgt eine Gruppe stolzierender Männer im Frack, hinter denen wiederum ein Mädchen auf einem Einrad fährt. Ihr folgt die schon erwähnte menschliche Fackel (diesmal im nicht brennenden Zustand). Am Schluss erscheint eine überdimensionale Skelettpuppe, die von Darstellern auf einem Pferderequisit mit angebrachten Rädern über die Bühne gezogen wird und den Tod symbolisiert.

Wie dem *Circus-Lexikon* von Karin Schulz zu entnehmen ist, hat die „Parade“ in der Zirkusgeschichte eine lange Tradition. Zum einen versteht Schulz unter ihr den Einzug aller Mitwirkenden unmittelbar vor Beginn der Vorstellung, was das Gegenstück zum sogenannten „Finale“ darstellt, und zum anderen den prunkvollen Umzug durch eine Gastspielstadt, bei dem alle Zirkusleute in farbenprächtigen Kostümen ihre Tiere und Wagen mitführten und somit ihr Unternehmen bewarben.¹⁸⁵ Die Parade von „O“ stellt eine Anlehnung an diese alte Tradition dar, symbolisiert aber vor allem den Kreis des Lebens

¹⁸⁵ Vgl. Schulz 1988. S.132.

und stellt eine Verbindung zum nächsten Akt her, bei dem die Clowns zum ersten Mal im Programm auftreten. Seit den frühen 1980er Jahren arbeiten die beiden, aus Russland stammenden, Clowns Leonid und Valery als Team. Seit der Produktion von *Alegria*¹⁸⁶ arbeiten sie als, wie im Pressematerial des Cirque beschrieben, „ahnungsloses Duo auf der Suche nach Antworten.“¹⁸⁷ Die beiden Clowns erscheinen auf einem im Wasserbecken schwimmenden Haus sitzend und wollen sich vor dem Untergang retten.

Die Clowntypen können am ehesten mit dem des sogenannten „Dummen August“ verglichen werden. Die Entstehung dieses Clowntyps wird, laut Joseph Halperson, Tom Belling (1843-1900) Ende der 1860er Jahre zugeschrieben. Die Figur des „Dummen August“ gilt als dummlich und tolpatschig. Überall wo er mit Hand anlegt, bringt er doch nichts zustande und steht allen im Wege, reklamiert aber dennoch die Erfolge für sich. Er stellt damit einen aus dem Leben gegriffenen komischen Stereotyp dar. Über seine Entstehungsgeschichte kursieren mehrere Versionen. Die wohl beliebteste Version erläutert Joseph Halperson in seinem *Buch vom Zirkus*:

Belling, zu abenteuerlichen Streichen stets aufgelegt und gelegentlich auch gern eins über den Durst trinkend, soll nun einst vom gestrengen Direktor zu Garderobenarrest verdonnert worden sein. Da habe er sich aus Langeweile, Ulk, Verzweiflung oder in weinseliger Stimmung eines Abends als ruppiger Stallmeister herausstaffiert und sei unversehens dem „Alten“ in die Quere gekommen, der, die Wirkungsfähigkeit dieser kuriosen Aufmachung als gleich witternd, den nicht wenig erschrockenen Flüchtling anwies, so, wie er da stand, sich in der Manege zu zeigen, wobei der alte Herr ein wenig mit dem Krückstock nachgeholfen habe.¹⁸⁸

Doch zurück zum Programmablauf. Nach dieser Clownnummer mit einer spannungsauflockernden Funktion folgt ein Szenenwechsel zum Programmpunkt Africa. Zu afrikanischer Musik wird im Hintergrund die Silhouette einer Steppenlandschaft auf ein Tuch geworfen. Plötzlich läuft ein Artist über die spiegelglatte Wasseroberfläche. Dies ist einer der Momente, in dem das Publikum bewusst aus der illusionistischen Welt von „O“ herausgerissen wird. Dem Zuseher wird bewusst, welche Technik hinter dieser Illusion

¹⁸⁶ Seit ihrer Premiere im Jahr 1994, haben weltweit über 10 Millionen Menschen, die zweieinhalbstündige Cirque du Soleil Show gesehen. Nachdem Alegria, was soviel wie Freude bedeutet, 15 Jahre lang in einem großen Zelt aufgeführt wurde, wird sie seit 2009 in Hallen und Arenen gespielt. Vgl. Ohne Autorenangabe: *Presskit. Alegria*. In: Homepage Cirque du Soleil.

http://www.cirquedusoleil.com/en/~media/press/PDF/alegria/Alegria_Fiche_technique.pdf (14.04.2011)

¹⁸⁷ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

¹⁸⁸ Halperson 1926. S. 184f.

steckt, wodurch das Wechselspiel zwischen Illusion und Partizipation unterstützt wird. Danach folgt der Akt auf dem sogenannten „Bateau“. Hier findet die schon erwähnte spezielle Stangenkonstruktion in der Form eines Schiffes Verwendung (siehe Abbildung 5). Dieses schwingt über dem Wasserbecken hin und her, suggeriert eine Schifffahrt und ermöglicht elf Artisten teilweise synchron ablaufende Darbietungen. Die auf dem Schiff angebrachten Querstangen machen diese Konstruktion zu einem riesigen Trapez und kombinieren, laut dem Pressematerial des Cirque, erstmals eine Trapezdisziplin mit der klassischen Luftschaukel.¹⁸⁹ Durch das Requisit des Schiffs, auf dem mehrere Artisten gleichzeitig in der Luft arbeiten, wird die Leistung einer Schiffsmannschaft in ein vollkommen neues Licht gerückt. Der ungarische Artist Zoltan Jobbagy erzählt vom Teamgeist und seiner persönlichen Einstellung zu dieser Arbeit:

To take the responsibility of catching someone in mid-air and being confident about it and being very true, honest to yourself that, yes, I'm here because i can do this. I'm not here because of other reasons. I'm only here because i can do this. You know when you do things that you would do them anyway, it's good for your soul. I used to tell people, „You know why I'm doing this? Because I can.“¹⁹⁰

Da bei diesen Darbietungen vor allem das Element Wasser und Luft im Mittelpunkt standen, werden sie im folgenden Teil der Show (Fire) vom Element Feuer abgelöst.

Im Pressematerial wird darauf hingewiesen, dass diese Nummer durch Feuerrituale der ganzen Welt inspiriert wurde. Darunter Rituale aus Hawaii, Samoa, Neuseeland und Australien. Aus diesen Regionen stammen auch die Feuerakrobaten, die ihren künstlerischen Hintergrund vor allem in der Performance- und Straßentheaterszene haben.¹⁹¹ Der Hawaiianer Steven Silulu sieht in seiner Arbeit mit dem Element Feuer vor allem eine kulturelle Identifizierung.

We take it real sacred for us. It's a very, very important thing. We carry it every night on stage when we go up on stage and we do our thing. (...) We don't only have each other to be accountable to but we have our hole culture. And we're bringing their spirits with us on stage also at the same time with the fire.¹⁹²

¹⁸⁹ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

¹⁹⁰ Zoltan Jobbagy In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 44:58ff.

¹⁹¹ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

¹⁹² Steven Silulu In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 13:38ff.

Zu dieser Darbietung des Elements Feuer kommt ein Akt des, in den Charakteren schon beschriebenen, Stuntmans Ray Wold, der sich, geschützt durch feuerfeste Kleidung, anzünden lässt und währenddessen gemütlich seine Zeitung liest (siehe Abbildung 10).

Im Mittelpunkt der Russian Swings stehen Hochzeitsfeierlichkeiten. Das Bühnenbild ist inspiriert durch die zahlreichen Hochzeitskapellen in Las Vegas. An den schon beschriebenen Russischen Schaukeln befinden sich Glocken, die ein Fest einläuten. Zwei der insgesamt drei Schaukeln befinden sich an der linken und rechten Seite des Beckens (siehe Abbildung 11). Die dritte ist in der Mitte des Beckens platziert. Daraus folgt eine quer zueinander stehende Flugbahn der Sprungakrobaten. Niedrige und weite Sprünge sind dabei genauso zu sehen, wie zehn Meter hohe Sprünge, bei denen der Springer nach einem schwerelos scheinenden Innehalten in der Luft mit einem enormen Tempo ins Wasser taucht.



Abb.10: Fire, 2004
(Foto: Tomasz Rossa)



Abb.11: Russian Swing, 2000
(Foto: Veronique Vial)

Nach dieser Darbietung folgen die Clowns mit dem zweiten Teil ihrer Nummer und versuchen noch immer das undichte schwimmende Haus vor dem Untergang zu bewahren. Danach setzt künstlicher Regen ein und eine Stahlrahmenkonstruktion (Cadre, franz.: „Rahmen“) wird von der Decke gelassen. Bei dieser Nummer spielt sich der gesamte Akt auf diesem Requisit ab. Dieselbe Akrobatentruppe wie auch beim Bateau-Akt zeigt hier, in anderen Kostümen, ihre artistischen Darbietungen. Das Thema dieser Nummer ist, laut des Pressematerials, der Kampf um das Überleben und das Gleichgewicht in einem stürmischen Universum.¹⁹³ Der künstliche Regen verstärkt den Eindruck einer stürmischen Umgebung.



Abb.12: Cadre, 2004
(Foto: Tomasz Rossa)

¹⁹³ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

Beim High Dive-Akt zeigen, wie der Name schon verrät, vier Turm- und Klippenspringer Sprünge aus 30 Metern Höhe in einen kleinen Teil des Wasserbeckens.¹⁹⁴ Der amerikanische Turmspringer John Maxson beschreibt den Moment, der nur den Bruchteil einer Sekunde ausmacht, ihn aber zu dieser Disziplin motivierte:

That's what got me into diving (...) weightlessness. Once you're thrown up in the air, you hit a point where you're not going up, you're not coming down. And that's where you can do the most and relax the most and just kind of let everything go.¹⁹⁵

Schwereelosigkeit und Balance ist auch Teil der folgenden Nummer mit dem sogenannten Trapèze Washington (siehe Abbildung 13). Den Unterschied zwischen einem herkömmlichen, an Seilen hängenden Trapez und dem Trapez Washington beschreibt Karin Schulz als:

„Übungen auf einem schwingenden Trapez, deren Höhepunkt z.B. in der Darbietung eines Freikopfs gipfelt. Derartige Nummern wurden zuerst von dem Amerikaner Henry Roland Washington (1838-1882) gezeigt, dessen Gerät die Form einer Lyra auswies und nach dessen Name die Art der Vorführung benannt wurde.“¹⁹⁶

Was diese Nummer aber, laut dem Pressematerial des Cirque, so besonders macht, ist ein drehbares Gestell an der Stange, auf dem die Akrobatin mit ihrem Kopf balanciert.¹⁹⁷ Die Artistin dieser Nummer, die Schweizerin Anja Christa Wyttenbach, fühlt sich bei ihrer Arbeit geerdet, obwohl sie in der Luft arbeitet und verkörpert somit die perfekte Symbiose dieser beiden Elemente.

Balance for me is a way of life. I feel very grounded in the air, which is interesting. I feel grounded on my trapeze but I'm in the air. I would have to, I think. If not, I would fall off. I think I feel weightless a lot because of the balancing. You feel weightless in many things. You have the gravity but at the same time you feel light. (...) So I think you have to ground yourself again.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

¹⁹⁵ John Maxson In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 4:42ff.

¹⁹⁶ Schulz 1988. S.191.

¹⁹⁷ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

¹⁹⁸ Anja Christa Wyttenbach In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 18:48ff.



**Abb.13: Trapèze Washington, 2004
(Foto: Tomasz Rossa)**

Auf die Balance in der Luft folgt Beweglichkeit auf der Erde. Seitdem sie acht Jahre alt sind, treten die vier mongolischen Kontorsionsakrobatinnen, sogenannte „Schlangensmenschen“, gemeinsam auf. Im Pressematerial des Cirque wird beschrieben, wie ihre graziöse Körpersprache von ihren Ballettkünsten genauso unterstrichen wird, wie von ihren weiblichen Formen.¹⁹⁹

Nach dem Kontorsionsakt folgt eine Nummer in der Luft (Aerial Hoops). Die Innovation dieser eigentlich herkömmlichen Zirkusnummer mit sich drehenden Reifen, auf denen geturnt wird, ist, laut den Presseaussendungen des Cirque, das Einfügen des Elements Wasser als atmosphärisches und choreografisches Element (siehe Abbildung 14).²⁰⁰ Die Artisten fliegen mit den Reifen über die Wasseroberfläche und zeigen schnelle Drehungen und equilibristische Darbietungen. Die brasilianische Artistin Noara Cavalho ist Teil dieser Darbietung und erzählt von dem ruhigen Moment kurz vor dem Drehen und ihrer

¹⁹⁹ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

²⁰⁰ Vgl. Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx>. (24.02.2011)

persönlichen Beziehung zum Element Luft, welches bei dieser Nummer im Mittelpunkt steht.

Before I go out there I concentrate. It's a very powerful moment. When you just stop it's a very silent moment. When it starts spinning (...) I love the spin. For me I always try to get the fastest one. And it's almost like euphoria. (...) There is all this wind and you can hear the pressure. It's a very nice moment. And when you get it, a good spin, it's good in the heart. You feel like you already start with a big smile. Air is my life. Without it, I don't even know what could be. I'm not a very grounded person.²⁰¹

Zum Finale von "O" sitzt Eugen in seiner nun weißen Kleidung am Klavier mitten im Wasser. Aurora sitzt auf dem schon beschriebenen Flügel und lauscht dem Lied von Eugen (siehe Abbildung 15). Alle anderen Artisten der Show werden von der Musik angelockt und formieren sich im knöcheltiefen Wasser. Die Artisten verabschieden sich vom Publikum indem sie ihm zuwinken, während sich die Hebebühnen langsam senken und die Artisten im Wasser verschwinden. Danach gelangen die Artisten über Kanäle in den Backstagebereich.



Abb.14: Aerial Hoops, 2000
(Foto: Veronique Vial)

²⁰¹ Noara Cavalho In: *Flow - A tribute to the artists of "O"* (Canada 2007), 16:53ff.



Abb.15: Finale, 2000
(Foto: Veronique Vial)

Ebenso wie die schon erwähnte Parade hat auch das Finale eine lange Tradition in der Zirkuskultur. Karin Schulz beschreibt das Finale in ihrem *Circus-Lexikon* als den festlichen Abschluss einer Vorstellung, in dem ein farbenprächtiges Schlussbild entsteht, indem alle Mitwirkenden aufmarschieren, um sich vom Publikum zu verabschieden.²⁰² Am Ende der Erzählung von „O“ schwimmt an der Wasseroberfläche der Korb eines Heißluftballons an den vorderen Beckenrand. Der sich darin befindende Hauptvorhang wird an Seilen hochgezogen und verdeckt die gesamte Bühne des O-Theaters.

4.2.2. Tourneeshows am Beispiel *Saltimbanco*

Zu Beginn dieses Kapitels sollen ein paar einführende Erläuterungen den Anfang des sogenannten „Zeltzirkus“ beschreiben, der sich vor allem in den U.S.A. etablierte. Denn während Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts in Europa die erfolgreichsten Zirkusunternehmen in feststehenden Gebäuden entstanden, setzte man in Nordamerika im großen Maßstab auf den Reisezirkus. Das „von Stadt zu Stadt ziehen“

²⁰² Vgl. Schulz 1988. S.90.

entsprach dem Wesen des amerikanischen Business. Nach dem Motto „Time is money“ setzte man im amerikanischen Zirkusgeschäft auf einen reibungslosen Ablauf mit maximalem Gewinn. Bevor der Zirkus die Stadt erreichte, wurde dies mit zahlreicher Reklame vorangekündigt. Als es dann endlich soweit war und der Zirkus eintraf, drängte das Publikum zu den Kassen. In kurzer Zeit, zeigte das Zirkusunternehmen sein gesamtes Repertoire und reiste nach einem finanziellen Erfolg auch schon wieder ab. Mit dem europäischen Wanderzirkus hatte der amerikanische Wanderzirkus nur sehr wenig gemeinsam. Während in den europäischen Unternehmen meist mittelmäßige Programme gezeigt wurden, konnte der amerikanische Besucher, laut Kusnezow, eine Vielzahl von Spitzenleistungen bestaunen, die man in Europa nur von stationären Unternehmen kannte. Außerdem verfügten die Amerikaner über ein besonders für Reisen sehr praktisches Zirkusgebäude, das „Tent“. Schon zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts kannte man den Zeltzirkus zum Beispiel durch den Zirkus auf der Champs Elysées, mit einem Zelt aus geteilter Leinwand. Dieses Prinzip wurde von den Amerikanern verbessert.²⁰³ Die Etablierung der amerikanischen Zeltzirkusunternehmen, sieht Dominique Jando²⁰⁴, eng mit der Entstehung der U.S.A. selbst verbunden. In *The Circus. 1870-1950*, einem Werk über die amerikanische Zirkusgeschichte, schreibt er, dass die Zirkusleute durch den schnell wachsenden Staat zu immer mehr Ortschaften gelangen mussten, die weit auseinander lagen. Schnell und einfach reisen zu können wurde für die damaligen Zirkusunternehmer zum wichtigen Thema. 1825 zeigte der Amerikaner Joshua Purdy Brown seine Schau unter einem Segeltuchzelt. Die Vorteile des Zelts gegenüber den sonst zu dieser Zeit üblichen Holzkonstruktionen waren klar. Zelte waren billiger, leichter, schneller auf- und abzubauen und hielten die ganze Saison über. Durch das Zelt konnten sich die Zirkusunternehmen an die Bevölkerung in einem Land der permanenten Ausdehnung anpassen. Mit diesen neuen Möglichkeiten, auch noch so kleine Ortschaften zu erreichen, wurde der Zirkus zur beliebtesten und größten Unterhaltungsform, die es damals in U.S.A. gab.²⁰⁵ Laut Halperson trugen daher amerikanische Zirkusse schon

²⁰³ Vgl. Kusnezow 1970. S.79.

²⁰⁴ „Dominique Jando has written five books and numerous articles on American and European circuses. He was associate artistic director of New York's Big Apple Circus from 1983 to 2002, and creative director and director of the San Francisco School of Circus Arts from 2003 to 2004. He is cofounder of Paris' annual world-famous circus arts competition, the Festival Mondial du Cirque de Demain.“ Noel, Daniel [Hrsg.]: *The Circus. 1870-1950*: Köln. Taschen, 2008. S.669.

²⁰⁵ Vgl. Ebenda S.86.

immer mehr den nüchternen Businesscharakter viel prägnanter zur Schau, als jene in Europa, die bei weitem sesshafter den künstlerischen Anstrich in weit höherem Maße aufwiesen.²⁰⁶ Doch die mit dem Zeltzirkus verbundene Flexibilität half den Zirkusunternehmen ihr Publikum zu erreichen.

Diesen Vorteilt teilt auch die Tourneeshow *Saltimbanco*, die 1992 ihre Premiere in Montreal feierte und danach durch die ganze Welt tourte. Dieser Name stellt eine Verbindung zu den Ursprüngen der Zirkusgeschichte her. Der fachliche Sprachgebrauch, für das akrobatische und equelebristische Künste zeigende so genannte "Fahrende Volk", hält an der Bezeichnung "Bankist" fest. Diese Bezeichnung leitet sich von "Bank", dem Podest auf dem der Künstler auf Jahrmärkten seine Darbietungen zeigte, ab. Diese Bezeichnung ist identisch mit dem französischen Begriff "saltimbanque", wörtlich "Bankspringer", und dem italienischen Wort "saltimbanco".²⁰⁷

Seit 2007 ist Saltimbanco eine Cirque du Soleil Show, die weder in eigens für sie gebauten Räumlichkeiten noch im sogenannten „Big Top“, dem grossen Zirkuszelt des Cirque du Soleil, spielt. Saltimbanco zählt zu den sogenannten „Arena Shows“ und findet in dafür geeigneten Hallen in Europa und Nordamerika statt. Sie ist die älteste, noch laufende Show des Cirque und setzt sich mit Urbanismus, Immigration und Multikulturalismus auseinander. Urbanismus sollte, laut dem Pressematerial des Cirque, in ein positives Licht gestellt werden und das spiegelt sich in den Kostümen, der Musik und dem Bühnenbild wieder.²⁰⁸ Der Komponist René Dupéré beschreibt seine Ideenfindung wie eine Autofahrt quer durch eine Metropole wie New York City:

What would it sound like if I rode from one end of the city to another with the car window rolled down? I would hear everything from Jamaican to Classical music. It was a very simple idea: the idea that our urban life means the democratization of music, that everything is available. The twentieth century was the century of human memory. We had all the technology we needed to remember human history. That's what Saltimbanco was about for me.²⁰⁹

Nicht zuletzt weil der Cirque selbst, ähnlich einer Großstadt, ein bunter Mix aus verschiedenen Kulturen ist - in jeder *Saltimbanco*-Show treten Artisten aus bis zu 15

²⁰⁶ Vgl. Halperson 1926. S.75.

²⁰⁷ Vgl. Ebenda S.27.

²⁰⁸ Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Presskit from Saltimbanco*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/saltimbanco.aspx> (29.03.2011)

²⁰⁹ René Dupéré zit. nach Babinski 2004. S.127.

verschiedenen Nationen auf - konnte das Thema Urbanismus gut präsentiert werden. Ein unterstützendes Element, um dieses Thema zu visualisieren ist das Bühnenbild. Hierbei ist anzumerken, dass sich die Tourneeshows vor allem durch ihre räumlichen Aspekte von den permanenten Shows unterscheiden und daher in dem folgenden Kapitel auf das Bühnenbild eingegangen wird.

4.2.2.1. Eine Stadt in der Manege – Das Bühnenbild von *Saltimbanco*

Im Pressematerial des Cirque *Presskit from Saltimbanco* wird das Bühnenbild von *Saltimbanco* folgendermaßen beschrieben: Oberhalb der Bühne hängen Ringe aus Metall, die das hindurchschimmernde Licht wie Licht, das durch Blätter oder ein Buntglasfenster fällt, erscheinen lässt. Verschiedenfarbige Gels werden dazu verwendet, die einzelnen Charaktere, je nach Position und Farben des Kostüms, innerhalb oder außerhalb des Fokus zu stellen. Das Licht wird ebenfalls dazu eingesetzt um nicht nur Personen, sondern auch bestimmten Plätze auf der 34 Meter tiefen und 20 Meter breiten Bühne Aufmerksamkeit zu schenken. In 14 Metern Höhe ist eine neun Meter lange Vorrichtung für das Trapez und die Bungeevorrichtung montiert. Das technische Team setzt sich aus 20 Technikern und zwölf Fahrern zusammen. Für den Auf- und Abbau, werden lokal ca. 140 Hilfskräfte engagiert.²¹⁰

Wie Abbildung 16 zeigt, ergibt sich die Form der Bühne durch eine zentrale Manege²¹¹ und schräg nach hinten führende Rampen, die für die Auftritte und Abgänge der Artisten verwendet werden. Der Hauptfokus liegt aber auf der mittleren leicht erhöhten Bühne, ähnlich einem Podium. Kotte sieht darin eine Abwandlung des schon erwähnten Tanzplatzes. Also eine Erhöhung des Standortes einer oder weniger Personen gegenüber vielen. Seiner Meinung nach, setzte diese Bühne einfachster Art nichts weiter voraus als die Erkenntnis, dass wer örtlich Hervorgehoben wird, besser verstanden wird und mehr Autorität erhält.²¹²

²¹⁰ Vgl. Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Presskit from Saltimbanco*.
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/saltimbanco.aspx> (29.03.2011)

²¹¹ Immer wenn in dieser Arbeit „Manege“ im Zusammenhang mit dem Cirque du Soleil erwähnt wird, ist nie eine herkömmliche Manege mit Sägespänen und Piste, sondern zumeist eine kreisrunde Bühne gemeint.

²¹² Vgl. Kotte 2005. S.70.



**Abb.16: Bühne von Saltimbanco im großen Zelt, ohne Jahr
(Foto: Fotograf unbekannt)**

Diese Erhöhung des Standortes zeichnet jede Bühne einer Show des Cirque du Soleil aus und unterscheidet sie von der herkömmlichen Manege. Pfister sieht in dieser Bühnenform, bei der das Publikum in einem Über-Halbrund um die Spielfläche gruppiert ist, die Unmöglichkeit eines illusionistischen Bühnenbildes.²¹³ Ähnelt das Bühnenbild von „O“ dem der sogenannten „Guckkastenbühne“, entspricht das von *Saltimbanco* eher dem der griechischen Klassik und ist beispielhaft für alle Tourneeshows des Cirque du Soleil.

Pfister beschreibt die Stilisierung der griechischen Klassik wie folgt: „Deklamation und Chorgesang bestimmen die sprachliche Gestaltung, Masken und symbolische Kostüme signalisieren die Bedeutung eines Charakters, große Gebärden kennzeichnen den Schauspielstil.“²¹⁴ Obwohl diese Beschreibung aus den großen räumlichen Ausmaßen der Theater der griechischen Klassik resultiert, ist sie auch auf den Cirque du Soleil anwendbar, wie sich in den folgenden Kapiteln noch zeigen wird.

Auffällig am Bühnenbild sind die vielen bunten Farben, die von Bühnenboden und –decke strahlen und den Multikulturalismus im urbanen Raum suggerieren. So sehr dieses Bühnenbild die Wirkung der Show und die Präsentation des roten Fadens unterstützt, zeigt der Vergleich zwischen einer stationären und einer tourenden Show die Möglichkeiten der

²¹³ Vgl. Pfister 1988. S.42.

²¹⁴ Ebenda 1988. S.43.

räumlichen Aspekte der Inszenierung. Obwohl sich diese Raumkonzepte stark unterscheiden, sei hier erwähnt, dass in jeder Show des Cirque du Soleil nicht der Raum sondern der Mensch steht.

4.3. Der Körper im Mittelpunkt der Show

Nicht nur die Spielstätten Zirkus und Theater lassen sich miteinander vergleichen, sondern auch deren Akteure. Dem Schauspieler sowie dem Zirkusartisten dient sein Körper als wichtigstes „Arbeitsmittel“. Im Bezug auf die Körperbewegung als gestische Hervorhebung schreibt Kotte.

(...) so kann auch die Erinnerung an erlebte gestische Hervorhebungen von Körperbewegungen oder die Kenntnis von solchen und das Wiedererkennen einer bestimmten Art von Körpergebrauch der Auslöser sein, etwas als Theater zu bezeichnen.²¹⁵

Diese Feststellung trifft sowohl auf den Schauspieler als auch auf den Zirkusartisten zu. Doch mehr noch als der Schauspieler ist der Zirkusartist von seiner Körperbeherrschung abhängig. Das Genre der Akrobatik wird von Zirkushistoriografen in mehrere Fachgebiete unterteilt. Karin Schulz unterscheidet in ihrem *Circus-Lexikon* mehrere Genres der „Akrobatik“ und definiert sie als:

(...) die Kunst, Leistungen von überdurchschnittlicher Geschicklichkeit und Körperbeherrschung zu vollführen. Wir unterteilen die Akrobatik in Gruppen: Die Parterreakrobatik, d.h. Übungen von der festen Erde aus. Zu ihr gehört die Kraftakrobatik, die mit besonders schweren, toten – nur in Ausnahmefällen auch lebenden – Gewichten hantiert und die Akrobatik zu Pferd. Die Parterreakrobatik lässt sich nochmals unterteilen: Mit und ohne Requisiten und die Äquilibristik, also die Gleichgewichtsübungen. Die Luftakrobatik wobei die Akrobaten während der ganzen Nummer den Boden nicht berühren.²¹⁶

Unabhängig von den unterschiedlichen Klassifikationen ist für jedes Genre bestimmend, dass sich der Akrobat seines Körpers bedient, um ein ästhetisches Erlebnis hervorzurufen. In den wissenschaftlichen Disziplinen, vorwiegend den Sportwissenschaften, unterscheidet das den Akrobaten vom Sportler. Das Genre der „Sportakrobatik“ zeigt aber, dass die

²¹⁵ Kotte 2005. S.80.

²¹⁶ Schulz 1988. S.50f.

Arbeitsfelder des Sportlers und des Akrobaten auch konvergieren können. In *Meyers kleinem Lexikon Sport* wird unter „Sportakrobatik“ folgendes verstanden:

Sportart für Damen und Herren, die sich seit Ende des 19. Jahrhunderts aus der professionellen Zirkusakrobatik (Artistik) und dem Bodenturnen unter Einbeziehung schwerathletischer Kraftelemente, künstlerischer Gymnastik, Tanz und mutbetonter Übungen entwickelt hat.²¹⁷

Geräteturnen, Tanz oder Rhythmische Sportgymnastik sind weitere Sportarten, die Akrobatische Elemente beinhalten. Doch nicht nur in den Sportwissenschaften sondern auch in der Theaterwissenschaft, im speziellen der Schauspieltheorie, werden Akrobatik und Körperbeherrschung thematisiert. Um die schauspieltheoretische Perspektive auf die Akrobatik zu beschreiben, sei hier der russischen Theaterreformer Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938) erwähnt. Kotte beschreibt wie Stanislawski ab den 1920er Jahren sein Konzept des „Erlebens der Rolle“ umformte und den physischen Handlungen ein zunehmend größeres Gewicht beimaß, was jedoch in der Rezeption seiner Methode nach dem Zweiten Weltkrieg ausgeklammert wurde. Mit seinem Namen wurden vor allem „Einfühlen“, „Erleben der Rolle“ und „Psychotechnik“ verbunden. Doch Stanislawski erkannte, dass durch die Betonung der „physischen Natur der Handlung“ auch die Elemente des inneren Befindens leichter zu erfassen sind.²¹⁸ In seinen Schriften zum Moskauer Künstlertheater schrieb er:

Der Schauspieler soll mir ehrlichen Herzens sagen, was er physisch tun will, das heißt wie er handeln wird (...) unter den Umständen, die der Dichter, der Regisseur, der Bühnenbildner und der Schauspieler selber in seiner Phantasie, der Beleuchter usw. usw. schaffen. Sind diese physischen Aufgaben klar herausgearbeitet, braucht sie der Schauspieler nur noch physisch auszuführen. (Beachten Sie, ich sage – physisch auszuführen, nicht innerlich zu erleben, weil nämlich bei richtigem physischem Handeln das innere Erleben von selber kommt. Gehen wir jedoch den umgekehrten Weg und denken ans Gefühl und wollen es herauspressen, so kommt es durch diesen Zwang zu Verrenkungen, das innere Erleben wird zu Schauspielerei und das Handeln entartet zu Mache).²¹⁹

²¹⁷ Kwiatkowski, Gerhard [Red.]: *Meyers kleines Lexikon Sport*: Mannheim, Wien [u.a.]: Meyers, 1987. S.410.

²¹⁸ Vgl. Kotte 2005. S.173.

²¹⁹ Stanislawski, Konstantin S.: *Moskauer Künstlertheater – Ausgewählte Schriften, Bd.2, 1924-1938*: Berlin. Das Europ.Buch, 1988. S. 239.

Diese Umstrukturierung geschah auch unter dem Eindruck seiner Schüler, darunter befand sich Wsewolod Meyerhold. Er konzentrierte sich auf den Körper des Akteurs und sah eine gute Körperbeherrschung als Voraussetzung für den Beruf des Schauspielers. 1922 formulierte er: „Das Theater auf den Lehrsätzen der Psychologie aufbauen wollen, bedeutet ein Haus auf Sand bauen: es wird unweigerlich zusammenbrechen.“²²⁰ Bereits im 1912 entstandenen Aufsatz *Balagan*²²¹ beschrieb er die damalige Erneuerung des Theaters in einer publikumsnahen Theaterkonzeption, welche auf die Techniken der Commedia dell'arte und der Pantomime zurückgriff.

Bei der Erneuerung des alten Theaters erscheint es dem zeitgenössischen Regisseur notwendig, mit der Pantomime zu beginnen, weil sich in diesen stummen Stücken den Schauspielern und Regisseuren die ganze Kraft ursprünglicher Elemente des Theaters – die Kraft der Masse, der Geste, der Bewegung und der dramatischen Handlung erschließt.²²²

Meyerhold griff in diesem Text auf den Jahrmarkt und die nicht literarisch orientierten Theatertraditionen zurück. Seiner Meinung nach erwartet das Publikum Spiel und Meisterschaft. Stattdessen bekommt es aber nur das Leben selbst oder dessen Nachahmung geboten. Er fragte:

Besteht die Kunst des Menschen auf der Bühne nicht darin, dass er die Hülle des ihn umgebenden Milieus abwirft, geschickt eine Maske und ein dekoratives Gewand wählt und vor dem Publikum mit der künstlerischen Technik glänzt, bald in der Technik des Tänzers, bald in der des Intriganten, wie auf einem Maskenball, bald in der des Einfaltspinsels der altitalienischen Komödie und in der des „jongleurs“?²²³

Meyerhold, der sich, wie schon erwähnt, mit dem Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne auseinandersetzte, sah im Zentrum der Theaterkunst immer und ausnahmslos den Schauspieler. Gerda Baumbach schreibt in ihren Studien zu Meyerhold, dass die Theatererneuerung nach Meyerhold, die Wiedergewinnung des neuen (alten) Theaters, das

²²⁰ Wsewolod Meyerhold: *Schriften*, Bd. 2, 1917-1939: Berlin. 1979, S.480 zit. nach Kotte 2005. S.173.

²²¹ „*Balagan*“ bezieht sich auf das russische Jahrmarktstheater, welches sich bis ins 20. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Unter dem Pseudonym „Doktor Dapertutto“ veröffentlicht Meyerhold 1914 den (im Kontext seiner Inszenierung, 1906, des *Balaganscik* von Alexandr Blok) Aufsatz *Balagan*, der wesentliche Intentionen seiner Zeit in Petersburg (1906-1917) enthält. Vgl. Baumbach, Gerda: *Seiltänzer und Betrüger? - Parodie und kein Ende: ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater*: Tübingen [u.a.]: Francke, 1995. S.229.

²²² Meyerhold, Wsewolod: *Balagan*. In: Lazarowicz, Klaus: *Texte zur Theorie des Theaters*: Stuttgart. Reclam, 2003. S.593.

²²³ Ebenda S.596.

Wiedereinsetzen des Schauspielers als Hauptproduzenten und obersten „Artisten“ bedeutet. Baumbach bezeichnet den russischen Theaterreformer als „Schauspieler-Regisseur“ und merkt an, dass Meyerholds Theaterarbeit nicht von seiner Persönlichkeit zu trennen ist. Hierbei ist zu erwähnen, dass sich Meyerhold in seiner Petersburger Zeit vor der Revolution, den Kunstnamen „Doktor Dapertutto“, der Name der Figur eines Ciarlatano von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, zulegte. Dieser Name bezeichnet einen Aufschneider, einen Täuscher und Trickser, der Wunder vollbringen, aber auch gefährlich sein kann. Die Ambivalenz in Person, die für Meyerholds Auffassung des Theaterbegriffs stand.²²⁴ Wer Meyerholds Vortrag vom 12. Juni 1922 *Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik* liest, erkennt bald, dass der russische Theaterregisseur im Akrobaten ideale Voraussetzungen für den Beruf des Schauspielers sah. Um sich das gesamte Schaffen des Schauspielers bewusst zu machen verlangte Meyerhold vor allem Körperbeherrschung, denn:

Im Schauspieler vereinen sich Organisator und Organisierter (also Künstler und Material). Die Formel für den Schauspieler sieht so aus: $N=A1+A2$, wobei N der Schauspieler ist, A1 der Konstrukteur, der die Idee konzipiert und befiehlt, sie zu realisieren. A2 – das ist der Körper des Schauspielers, der die Aufgaben des Konstrukteurs (A1) ausführt.²²⁵

In Disziplinen wie Tanzen, Fechten, Boxen und vor allem der Akrobatik sieht Meyerhold nützliche Fächer für die Ausbildung des Schauspielers. Allerdings nur in Verbindung mit dem Hauptfach der von ihm sogenannten „Biomechanik“, das er für jeden Schauspieler als notwendig erachtete. Festzuhalten ist, dass Meyerhold in der Aneignung artistischer Fähigkeiten einen Vorteil zur Erlernung des Körpergebrauchs für den Schauspieler sieht. Der Zirkushistoriker Hovey Burgess²²⁶, bezieht die Artistik in seine Schauspielkurse ein und erkennt in den Disziplinen „Zirkus“ und „Theater“ Parallelitäten, die schon seit langem existieren.

²²⁴ Vgl. Baumbach 2010. S.303f.

²²⁵ Bochow, Jörg: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin. Alexander-Verl., 1997. S.15.

²²⁶ „Hovey Burgess beginnt 1954 seine Zirkuskarriere im Alter von 15 Jahren und erlernt das Jonglieren. Nach zahlreichen Engagements in Zirkusunternehmen wie dem Hagen Brothers Circus oder des Hunt Brothers Circus studiert er Theaterwissenschaften an der Universität von New York und Columbia. 1966 engagiert ihn die Universität von New York für einen Zirkuskurs speziell für Schauspielschüler. Nach dem großen Interesse an dieser Lehrmethode folgen ähnliche Lehraufträge. Neben dieser Lehrtätigkeit gründet er eine eigene Zirkustruppe unter dem Namen „Circo dell’Arte“. Er ist bis heute der einzige professionelle Zirkusartist, der seine Fähigkeiten in Schauspielkursen lehrt.“ Schechter 2003. S.132.

The union is at a basic level. There is a great benefit to the actor because he can learn about his own body movement, about himself – his courage, fears, physical potential, how he can change it, where he can go. Circus enables an actor to trust his physical instincts. It is not important for an actor to juggle before an audience, but he must be able to do so if the play requires it. Talented actors have a theatrical feeling for circus. Historically actors have had access to these techniques. Sophocles was a juggler and an acrobat. It is not a new thing. (...) Circus is usefull to the actor up to a point. An actor lives through an emotion to create a specific impression. The circus performer is called on to physicalize certain things. He may try to create an emotion, but not through emotion. He works alone, while the actor works with a director. In contemporary theatre, where there are no strong character roles, the actor becomes much more like a circus performer. Drama schools, realizing this, have added circus to their curriculums. Mime and fencing are valid, but they fragment the actor. Circus gets a different problems and covers a broader spectrum. It demands a physical excellence like athletics, only it is theatrical.²²⁷

Auch bei Felix Salten (1869-1945) findet sich eine ähnliche Sichtweise. Seiner Meinung nach erfordert der Beruf des Zirkusartisten schon wegen seinen Anforderungen ein wesentlich höheres Maß an Disziplin. Nach dem Besuch einer Zirkusvorstellung im Jahr 1923 schrieb der Wiener Schriftsteller.

Wieder wird man daran erinnert, wie die Zirkusarbeit an Präzision und souveräner Beherrschung ihrer Aufgaben jede andere Künstlerarbeit, die der Schauspieler und Sänger ganz besonders, ganz weit hinter sich lässt. Wäre irgendein Mensch im Zirkus so rasch mit seinem Talent und mit dem Ungefähr des Gelingens zufrieden, er würde sehr rasch zum Invaliden und zum Krüppel. Gäbe sich der Schauspieler mit dem gleichen rastlosen Fleiß der Ausbildung aller seiner Gaben hin, mit derselben unverdrossenen Hartnäckigkeit, die sich das höchste an freier Vollendung abfordert, er wäre ein kaum noch erlebtes Wunder der Meisterschaft. Die Zirkusleute vereinigen zwei Eigenschaften, die einzeln schon selten zu finden sind, die zusammen aber nichts in dieser Welt unmöglich machen: Kühnheit und Fleiß.²²⁸

Diese Feststellungen zeigen, dass der Schauspieler durch zirzensische Übungen vieles über sich selbst und damit für den Schauspielberuf lernen kann. Die schon erwähnten Workshops, die beispielsweise Franco Dragone mit Zirkusartisten des Cirque du Soleil abhielt, zeigen, dass es sich ebenso umgekehrt verhält und der Zirkusartist erst durch das

²²⁷ Hovey Burgess zit. nach Ebenda S.132f.

²²⁸ Salten, Felix zit. nach Halperson 1926. S.3.

Erlernen schauspielerischer Fähigkeiten zur Figur einer dramatisch gestalteten Geschichte wird.

4.4. Ästhetik im Cirque und Theater

Die vorangegangenen Erläuterungen könnten zu der Schlussfolgerung führen, dass der Sportler, dessen Arbeitsmittel ebenfalls sein Körper ist, ebenso wie der Zirkusartist als Schauspieler betrachtet werden kann. Doch obwohl, wie schon erwähnt, der Bereich des Sports körperliche Höchstleistungen erfordert, unterscheidet sich die Artistik vom Sport schon dadurch, dass im Sport vor allem Höchstleistungen und weniger ästhetische Darbietungen gefordert werden. Im *Lexikon Theater international* gilt für den Schauspieler:

Er versinnlicht auf der Bühne, auf der Leinwand, dem Fernsehbildschirm, ein literarisch-theatralisches Kunstwerk durch persönliche Darstellung. Durch Verkörperung oder Darstellung vermittelt der Schauspieler dem Publikum durch Wort, Geste und Aktion aktiv den Ideengehalt des von ihm unter Anleitung des Regisseurs allein bzw. mit Gleichgesinnten interpretierten dramatischen Werkes.²²⁹

Die „Versinnlichung eines literarisch-theatralen Kunstwerks“, die „Darstellung des Ideengehalts eines dramatischen Werkes, unter der Anleitung eines Regisseurs“ zeigen, dass der Zirkusartist, und vor allem ein Artist beim Cirque du Soleil, mehr dem Schauspieler gleicht als ein Sportler. Den für den Cirque entscheidendsten Unterschied zwischen Zirkusartist und Sportler belegt eine Definition des „Akteurs“ in *Metzlers Lexikon Theatertheorie*, nach derer der Schauspieler „kunstvoll seine Besonderheit zur Schau stellt, indem er öffentlich seinen Gefühlen Ausdruck verleiht.“ Neben einer besonderen Körperbeherrschung ist dieses „Ausdrücken von Gefühlen“ ein wichtiger Bestandteil eines Artisten des Cirque du Soleil und resultiert in der Darstellung eines Charakters oder einer Figur.

Gerhard Krause meinte 1969 in *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, dass die Artistik ihre Darbietung nach ästhetischen Maßstäben ordnet. Das Ziel der Artistik ist nicht die sportliche Höchstleistung, sondern das Erfreuen des Menschen, durch nach ästhetischen

²²⁹ Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch. [u.a.]: *Lexikon Theater international*: Berlin. Henschel, 1995. S.774.

Prinzipien geordnete Körperbeherrschung. Es handelt sich, nach Krause, bei der Zirkusartistik um eine Interpretation der Schönheit des menschlichen Körpers und wird als diese auch wahrgenommen.²³⁰ Auch Kotte meint hierzu ähnlich, dass ein Zuschauender spontan davon überzeugt sein könnte, dass ein Mensch, der auf einem Drahtseil die Niagarafälle überquert, nicht nur geschickt handelt, sondern ein Künstler ist. Mut, Konstitution und Willenskraft wird vom Zusehenden, ohne weiter zu differenzieren, als große Kunst betrachtet.²³¹ Ebenso erwähnte der Zirkushistoriker Gerhard Eberstaller, wenn auch neidisch geäußert, dieses Phänomen der Bewunderung, die den sogenannten „Fahrenden“ zugeteilt wurde. Beispielsweise wurden „starke Männer“, Seilakrobaten und Bankisten, die im 17. und 18. Jahrhundert im Feld der artistischen Künste hervorstachen, für ihre Stärke und ihren Mut bewundert. Sie verkörperten, laut Eberstaller, einen archaischen Traum des Menschen und konnten dieses Verlangen nach Stärke oder dem Fliegen in eine allegorisch bildhafte Sprache übersetzen. Diese Wünsche spiegeln sich auch in zahlreichen Mythen, wie Herakles, der nach Kraft und Ikarus, der nach dem Fliegen strebt, wider.²³² Kusnezow schrieb in *Der Zirkus der Welt* zur Thematik, ob Zirkus als Kunst anzusehen ist folgendes:

Das wesentliche Element der besonderen Ausdrucksmittel des Zirkus ist der Trick, ein in sich geschlossenere Teil eines ganzen, das Fragment der Nummer. Der Trick bildet den einfachsten Reaktionserreger, der als Mittel zur Erschaffung der Gestalt benutzt wird und auf die Zuschauer als ungewöhnliche Lösung einer realen Aufgabe wirkt. Die Darbietung oder Nummer kann nichts anderes sein, als die Gesamtsumme der Tricks, nach besonderen dramaturgischen Gesetzen geordnet, und mit anderen Elementen zu einer Einheit komponiert, die von einem Menschen oder einer Menschengruppe in einer bestimmten Zeit gezeigt wird, eine Idee konkretisierend, die sich unter den spezifischen Bedingungen in einer wirksamen Gestalt offenbart.²³³

So wie sich die Erscheinungen des Zirkus im Lauf der Zeit verändert haben, ist, laut Krause, auch das Schönheitsgefühl Resultat einer Gesellschaft, und der Herausbildung der Fähigkeiten des Menschen. Das „Schöne“ ist also historisch bedingt. Jede historische Epoche verbindet die reale Welt mit ihren Idealen und vollzieht so eine historische

²³⁰ Vgl. Krause 1969. S.58f.

²³¹ Vgl. Kotte 2005. S.128.

²³² Vgl. Eberstaller 1974. S.11f.

²³³ Kusnezow 1970. S.291.

Umwandlung von ästhetischen Werten. Dabei ist zu unterscheiden inwiefern sich der Zirkus in seiner Form und seinem Inhalt veränderte.²³⁴

Krause beschreibt, wie die Verbindung zwischen den Menschen innerhalb und außerhalb der Manege entstehen kann. Seiner Meinung nach, strebt jeder Mensch nach höchsten Leistungen, also nach einem gewissen Ideal. Gleichzeitig kann sich der Mensch aber auch an dem Erreichen dieser höchsten Leistungen eines anderen Menschen erfreuen und es zugleich als schön empfinden. Der Zirkus bietet für dieses Streben, vor allem durch die Leistungen der Artisten, eine hervorragende Möglichkeit dieses Schöne zu entdecken. Hier wird ein kollektives Erfolgs- und Idealerlebnis wirksam, dass durch seine Form im künstlerischen Sinn vom Publikum als schön empfunden wird. Hinzu kommt, dass die Komposition aus Akrobatik und Clownerie, in Verbindung mit der Ausstattungsform und der musikalischen Untermalung, einer Symphonie gleicht und als ästhetischer Genuss wahrgenommen wird. All das ergibt in seiner Gesamtheit ein Tableau von hohem ethischem Wert und Schöнем im ästhetischen Sinn, in dessen Mittelpunkt der Mensch steht. Darin sah Krause auch den Grund, weshalb sich der Zirkus in allen Gesellschaftsformen trotz bestimmten Zeiterscheinungen behaupten konnte.²³⁵

²³⁴ Vgl. Krause 1969. S.101.

²³⁵ Vgl. Ebenda S.35f.

5. Fazit

Die vorliegende Arbeit ist die erste im deutschsprachigen Raum, welche den Cirque du Soleil in einen theatralen Kontext setzt und Gemeinsamkeiten zum Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts aufzeigt. Dabei bestand die Zielsetzung zum Großteil in der Grundlagenforschung und der Aufarbeitung der bisherigen Forschung auf diesem Gebiet. Die Auseinandersetzung mit dem Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts, wie er bei der Dynastie Franconi als beispielhaft gilt, hat vor allem gezeigt, dass eine Vereinigung von Zirkus und Theater keine Erfindung des Cirque du Soleil oder anderer sogenannter „New Wave – Zirkusse“ ist. Dem Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts und dem Cirque du Soleil ist gemeinsam, dass sie artistische Darbietungen in ein Gesamtkonzept einbetten, das mit theatralen Mitteln wie Bühnentechnik, Musik, Tanz, Gestik, Mimik und einem roten Faden unterstützt wird. Gerade im Hinblick auf die Bühnentechnik und die Form der Spielstätte weist beispielsweise die Wassermanege im Zirkus Busch-Gebäude in Berlin große Ähnlichkeiten zu dem, fast einhundert Jahre nachher entstandenen „O“-Theater in Las Vegas auf. Natürlich hat sich die Technik weiterentwickelt und theatrale Gestaltungsmittel wie Musik und Tanz haben sich dem Zeitgeschmack angepasst, doch beide Zirkusformen stehen für eine Symbiose aus Zirkus und Theater. Kurz gesagt: der Cirque du Soleil bricht bewusst die Grenzen zwischen Theater und Akrobatik um ein Gesamtkunstwerk, unter einem roten Faden, mittels theatraler Ausdrucksmittel zu präsentieren. Aus einer Aneinanderreihung von einzelnen Nummern entstand eine Geschichte in der jeder einzelne Teil seinen Zweck zu diesem Gesamtwerk erfüllt.

Für alle Cirque du Soleil-Shows gilt daher, dass von einer „in eine Geschichte eingebetteten Handlungen“, die in Form einer Erzählung präsentiert wird, gesprochen werden kann. Die Analyse von „O“ lässt vermuten, dass bei dieser Show, ein Wechselspiel zwischen Partizipation und Illusion angestrebt wird. Passiert das bei „O“ vor allem durch das Präsentieren der Technik ist dieses Wechselspiel auch bei allen anderen Cirque-Shows denkbar. Zum Beispiel durch das Erscheinungsbild der Artisten in märchenhaften Kostümen wird die Partizipation des Publikums gebrochen. Doch gleichzeitig wird dadurch eine genauso gewollte illusionistische Wirkung, sowie das Wechselspiel zwischen Partizipation und Illusion, unterstützt.

In dieser Arbeit wurde vor allem der stationäre Zirkus, sowohl der Theaterzirkus des 19. Jahrhunderts wie auch der Cirque du Soleil, beschrieben. Es stellte sich heraus, dass diese Form der Aufführung ein wesentliches Mehr an Gestaltungsmöglichkeiten bietet, als es bei einer Tourneeshow oder einem Zeltzirkus der Fall ist. Zum anderen erfordern stationäre Aufführungen eine größere Publikumsschicht, ein Problem, das mit einem reisenden Zeltzirkus leichter gelöst werden kann. Festzuhalten ist, dass sich im Vergleich zwischen einer stationären Show und einer Tourneeshow des Cirque du Soleil, der Programmablauf, sowie die einzelnen Darbietungen in ihrem Inhalt kaum unterscheiden, in ihrer Darbietungsform aber sehr wohl. Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Theaterzirkus zeigen sich auffällig viele Vergleichsmöglichkeiten zwischen Zirkus und Theater. Szenische Vorgänge, wie sie Andreas Kotte als konkreten Gegenstand der Theaterwissenschaft erwähnt, finden sich im Theater wie im Zirkus. Auf diese Begriffsmodelle, vor allem die „Hervorhebung“, wurde in der Arbeit detaillierter eingegangen. Die Ähnlichkeiten zwischen Theatergebäuden und Zirkusgebäuden rechtfertigen diesen Vergleich, vor allem bei der örtlichen Hervorhebung. Außerdem ist festzuhalten, dass sich Theaterleute wie Max Reinhardt oder Wsewolod Meyerhold mit dem Zirkus auseinandersetzten um innovative Impulse für die Schauspielerei zu entwickeln. Während Max Reinhardt den Zirkus als Spielstätte für Theaterstücke entdeckte, erkannte Meyerhold in dem Artisten wichtige Fähigkeiten für den Beruf des Schauspielers. Artisten die Schauspielunterricht bekommen und Kurse für Schauspieler in Zirkusschulen belegen die Gemeinsamkeiten von Zirkus und Theater. Der Cirque du Soleil ist nur ein Beispiel für diese Verbindung und so kann die Auseinandersetzung mit dem Cirque du Soleil und anderen „New Wave – Zirkussen“ interessante transdisziplinäre Beiträge liefern.

6. Literaturverzeichnis

Monografie:

Babinski, Tony: *Cirque Du Soleil: 20 Years Under the Sun - An Authorized History*: New York. Abrams, 2004

Bachtin, Michael: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*: Frankfurt/Main. Suhrkamp, 1995

Bacon, John U: *Cirque du Soleil: The Spark- Igniting the Creative Fire that Lives within Us All*: o.O. Bantam Books, 2006

Baumbach, Gerda [Hrsg.]: *Auf dem Weg nach Pomperlörel - Kritik "des" Theaters*: Leipzig. Leipziger Univ.-Verl., 2010

Baumbach, Gerda: *Seiltänzer und Betrüger?- Parodie und kein Ende; ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater*: Tübingen [u.a.]. Francke, 1995

Baumbach, Gerda: *Theaterkunst & Heilkunst - Studien zu Theater und Anthropologie*: Köln, Wien [u.a.]. Böhlau, 2002

Berger, Roland: *Künstler, Clowns und Akrobaten- der Zirkus in der bildenden Kunst*: Berlin, Stuttgart [u.a.]. Kohlhammer, 1983

Bettelheim-Gabillon, Helene: *Lilith und Eva und ander unmoderne Betrachtungen*: Wien. Konegen, 1907

Bochow, Jörg: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*: Berlin. Alexander, 1997

Bose, Günter: *Circus- Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*: Berlin. Wagenbach, 1978

Boschert, Bernhard: *Körpergewissheit und performative wende*. In Alkemeyer, Thomas [Hrsg.]: *Aufs Spiel gesetzte Körper- Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*: Konstanz. UVK, 2003

Brauneck, Manfred: *Theaterlexikon- Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*: Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 1992

Budde, Berthold: *Harenberg Personenlexikon 20. Jahrhundert*: Dortmund. Harenberg Lexikon, 1996

Busch, Paula: *Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus*: Berlin. Das neue Berlin, 1992

Busch, Paula: *Wassermanina. Ein Leben für den Zirkus*: Berlin. Das neue Berlin, 1957

- Busch, Wilhelm M.: *Geliebter Zirkus*: Gütersloh. Bertelsmann, 1968
- Csikszentmihalyi, Mihaly: *Flow- das Geheimnis des Glücks*: Stuttgart. Klett-Cotta, 2007
- Culhane, J.: *The American Circus. An Illustrated History*: New York. Henry Holt, 1989
- Noel, Daniel [Hrsg.]: *The Circus. 1870-1950*: Köln. Taschen, 2008
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels- Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*: Berlin. Ed. TIAMAT, 1996
- Eberstaller, Gerhard: *Zirkus und Varieté in Wien*: Wien [u.a.]. Jugend & Volk, 1974
- Féral, Josette: *Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil*: Berlin, Alexander, 2003
- Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*: Stuttgart[u.a.]. Metzler, 2005
- Fisk, Peter: *Marketing Genie*: Weinheim. Wiley-VCH, 2007
- Fuhrich, Edda [Hrsg.]: *Ambivalenzen - Max Reinhardt und Österreich*: Wien. Brandstätter, 2004
- Gmeiner, Alois: *Hotel Kreativ- 333 kreative Hotel- und Gastronomiekonzepte aus Las Vegas und dem Rest der Welt; Ein Ideen-Buch für Existenzgründer, Klein- und Mittelbetriebe in Hotellerie und Gastronomie*: Wien. Ideenmanufaktur, 2008
- Gobbers, Emil: *Artisten- Zirkus und Varieté in alter und neuer Zeit*: Düsseldorf. Droste, 1949
- Görg, Manfred [Hrsg.]: *Neues Bibel-Lexikon*: Zürich. Benziger, 1995
- Günther, E.: *Sarrasani wie er wirklich war*: Berlin. Henschel, 1991
- Günther, Ernst [u.a.]: *Zirkusgeschichte- Ein Abriß der Geschichte des deutschen Zirkus*: Berlin. Henschel, 1986
- Halperson, Joseph: *Das Buch vom Zirkus- Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt*: Düsseldorf. Lintz, 1926
- Hampe, Theodor: *Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit*: Leipzig. Diederichs, 1902
- Heller, André: *Es werde Zirkus- ein poetisches Spektakel*: Frankfurt am Main. S. Fischer, 1976

- Herder Lexikon *Griechische und römische Mythologie*: Freiburg im Breisgau [u.a.]: Herder, 1996
- Höffe, Otfried [Hrsg.] : *Aristoteles, Poetik*: Berlin. Akad.-Verl., 2009
- Hügel, Hans-Otto: *Handbuch Populäre Kultur- Begriffe, Theorien und Diskussionen*: Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2003
- Kim, W. Chan/ Renée Mauborgne: *Der blaue Ozean als Strategie- Wie man neue Märkte schafft, wo es keine Konkurrenz*: München [u.a.]: Hanser, 2005
- Kiphard, Ernst J.: *Die Akrobatik und ihr Training*: Essen. Ruhrländische Verlagsges., 1961
- Köhler, Werner: *Circus Roncalli- Geschichte einer Legende*: Hamburg. Hoffmann u. Campe, 1997
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft- eine Einführung*: Köln, Wien [u.a.]. Böhlau, 2005
- Kraif, Ursula [Red.]: *Duden - das Fremdwörterbuch*: Mannheim, Wien [u.a.]. Duden, 2007
- Krause, Gerhard: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*: Berlin. Henschel, 1969
- Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*: Frankfurt am Main [u.a.]. Campus, 1999
- Kürschner, Klaus-Dieter: *Von der Menagerie zum größten Circus Europas– Krone - ein dokumentarischer Bericht*: Berlin. Ullstein, 1998
- Kusnezow, Jewgeni: *Der Zirkus der Welt*: Berlin. Ost, 1970
- Kwiatkowski, Gerhard [Red.]: *Meyers kleines Lexikon Sport*: Mannheim, Wien [u.a.]. Meyers, 1987
- Lang, Berthold: *Der österreichische Circus*: Wien. Österr. Circus- und Clown-Museum, 1978
- Lazarowicz, Klaus: *Texte zur Theorie des Theaters*: Stuttgart. Reclam, 2003
- Lehmann, Alfred. *Unsterblicher Zirkus: Manegengeschichte und Manegengeschichten*. Leipzig. O.V., 1939
- Marx, Peter W.: *Max Reinhardt - Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*: Francke, 2006
- May, Earl Chapin. *The circus from Rome to Ringling*: New York. O.V., 1963
- Meyerhold, Wsewolod Ê.: *Theaterarbeit 1917 – 1930*: München. Hanser, 1974

Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*: Hg. von Gisbert Amm. Berlin. Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998

Netzker, Otto: *Zirkus international*. (Fotodokumentation): Berlin. Ost, 1982

Neubarth, Claudia: *Zirkus-Bibliographie - Deutschsprachige Zirkusliteratur von 1968 – 1998*: Berlin. Landesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater Berlin, 1998

Pfahl, Julia: *Québec inszenieren- Identität, Alterität und Multikulturalität als Paradigmen im Theater von Robert Lepage*: Marburg. Tectum, 2005

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*: München. Fink, 1988

Saltarino, Signor (Otto, Hermann Waldemar: *Das Artistentum und seine Geschichte - Gesammeltes und Erlebtes*: Leipzig. O.V., 1910

Saltarino, Signor (Otto, Hermann Waldemar): *Artisten Lexikon. Biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten (etc.) aller Länder und Zeiten.*: Düsseldorf. Lintz, 1895

Sautter, Udo: *Geschichte Kanadas*: München. Beck, 2000

Schechter, Joel [Hrsg.]: *Popular theatre- a sourcebook*: London [u.a.]. Routledge, 2003

Schmidt, Peter W.: *Manege frei! Zirkusgeschichten*: Stuttgart. Reclam jun., 1994

Schmitt, Christine: *Artistenkostüme- zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*: Tübingen. Niemeyer, 1993

Schmitt, Winfried C.: *Zirkus- Geschichte und Geschichten*: München. Lentz, 1991

Schreiber, Mark: *Dreams of the Solo Trapeze- Offstage with the Cirque du Soleil*: o.O. Canal Hous, 2005

Schulz, Karin: *Das Circus-Lexikon- Begriffe rund um die Manege*: Nördlingen. Greno, 1988

Slomma, Horst: *Sinn und Kunst der Unterhaltung*: Berlin. Ost, 1971

Stanislawski, Konstantin S.: *Moskauer Künstlertheater – Ausgewählte Schriften, Bd.2, 1924-1938*: Berlin. Das Europ.Buch, 1988.

Strehly, G.: *L'acrobatie et les acrobates*. Paris. o.V., 1901

Tanzer, Gerhard: *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*: Wien [u.a.], Böhlau, 1992

Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch. [u.a.]: *Lexikon Theater international*: Berlin. Henschel, 1995

Turner, Victor W.: *Vom Ritual zum Theater- der Ernst des menschlichen Spiels*: Frankfurt am Main. Fischer, 1995

Vial, Véronique: *O- Cirque du Soleil*: Stuttgart. Arnold, 2001

Volkman, Christine K./Kim Oliver Tokarski: *Entrepreneurship- Gründung und Wachstum von jungen Unternehmen*: Stuttgart. Lucius & Lucius, 2006

Wiel, Fredrik de: *Kanada- Großartige Landschaften und lebhafte Städte in den Weiten Nordamerikas*: Köln. DuMont, 1994

Winkler, Gisela: *Circus Busch- Geschichte einer Manege in Berlin*: Berlin-Brandenburg. be.bra, 1998

Zapff, Gerhard: *Vom Flohzirkus zum Delphinarium. Seltene Dressuren der Zirkusgeschichte*: Berlin. Henschel, 1981

Hochschulschrift:

Birgit Peter: *Schaulust und Vergnügen - Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik*: Diss.Arbeit, Wien. Uni Wien, 2001

Eva Palvölgyi: *Der artistische Körper - Körperdarstellungen und Lebenswelt in Artistik und Zirkus*: Dipl.Arbeit, Wien. Uni Wien, 2007

Gerlinde Gruber: *Sideshow damals und heute - eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose*: Dipl.Arbeit, Wien. Uni Wien, 2001

Heidi Giebel: *Formen des freien Theaters: Neuer Zirkus - Eine Bestandsaufnahme zur Situation der heutigen circusanischen Künste*: Dipl.Arbeit, Lüneburg. Uni Lüneburg, 2004

Peter M. Boenisch: *körPERformance 1.0 - Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*: Diss.Arbeit, München. 2001

Artikel in Zeitschriften:

Alfred Polgar: „Oedipus in Wien“, *Die Schaubühne* 22/23, 1911, S. 601-605.

Max Reinhardt: „Berliner Theaterfragen“, *Das literarische Echo* 13/17, 1911, S.1242-1246.

Internetquellen:

Baird, Kirk: *Cirque Work*. In: Pressehomepage Scéno Plus.

http://www.scenoplus.com/_files/press/35_en_bell_cirque_work.pdf (14.04.2011)

Ohne Autorenangabe: *Cirque du Soleil Timeline*. In: Homepage Las Vegas Sun.

<http://www.lasvegassun.com/multimedia/cirque-timeline/> (28.03.2011)

Ohne Autorenangabe: *Presskit. Alegria*. In: Homepage Cirque du Soleil.

http://www.cirquedusoleil.com/en/~media/press/PDF/alegria/Alegria_Fiche_technique.pdf (14.04.2011)

Ohne Autorenangabe: *Presskit. OTechnicalStory*. In: Homepage Cirque du Soleil.

<http://www.cirquedusoleil.com/NR/rdonlyres/e4akzeb5ca4plwer33oq2el46y3vyapx5wlifn nusl3thx3i6x6p6slezq4j5wjth26s7xo6wanovn/OTechnicalStory.doc>. (09.06.2010)

Schneider, Johannes: *Ben Hur Live – So ist die größte deutsche Bühnenshow gescheitert*:

In: Homepage stern.de <http://www.stern.de/kultur/kunst/ben-hur-live-so-ist-die-groesste-deutsche-buehnenshow-gescheitert-1540986.html> (24.02.2011)

Schmitz, Nancy: *Trotteur, Alexis Le*. In: Homepage The Canadian Encyclopedia.

<http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0008134> (05.04.2011)

Shepherd, Nicola: *Generalversammlung eröffnet das Internationale Jahr der Jugend*. In:

Pressehomepage UNRIC- Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen für Westeuropa. <http://www.unric.org/de/pressemitteilungen/26272-generalversammlung-eroeffnet-das-internationale-jahr-der-jugend> (09.09.2011)

Homepages:

Homepage der National Circus School in Montreal. *History*.

<http://www.nationalcircusschool.ca/en/institution/history> (21.09.2011)

Homepage des Cirque du Soleil. <http://www.cirquedusoleil.com/world/de/at/about/cds.asp>

(24.02.2011)

Homepage des Cirque du Soleil. *Gilles Ste-Croix – Artistic Guide (O)*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/o/show/creators/gilles-st-croix.aspx> (14.04.2011)

Homepage des Cirque du Soleil. *Guy Caron – Director of Creation (KÀ)*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/ka/creators/guy-caron.aspx> (01.03.2011)

Homepage One Drop. *About Guy Laliberté's Poetic Social Mission in Space*

http://www.onedrop.org/en/mission_space/poetic_social_mission.aspx (19.04.2011)

Homepage Who's Who. *Steve Wynn*

http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=2836&RID=1 (12.04.2011)

Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Biography – Dominique Lemieux*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/creators/dominique-lemieux.aspx> (01.03.2011)

Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Biography – Franco Dragone*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/creators/franco-dragone.aspx> (01.03.2011)

Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Biography - Michel Crête*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/creators/michel-crete.aspx> (01.03.2011)

Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Biography - René Dupéré*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/saltimbanco/resources/creators/rene-dupere.aspx> (01.03.2011)

Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Presskit from Saltimbanco.*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/saltimbanco.aspx> (30.03.2011)

Pressehomepage Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Acts.*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/acts.aspx> (24.02.2011)

Pressehomepage des Cirque du Soleil. *Pressmaterials of O - Characters.*

<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/shows/o/resources/characters.aspx> (29.03.2011)

Mediografie:

Flow - A tribute to the artists of "O", Regie: Oana Suteu Khintirian, DVD-Video, Canada. 2007

Ben-Hur, Regie: William Wyler, USA. 1959

Abbildungsverzeichnis:

Abb.1: Astley's Royal Ampitheatre in London, 1808 (Zeichnung: Thomas Rowlandson und Augustus Pugin)

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Astley%27s_Ampitheatre_Microcosm_edited.jpg

Rechtefrei 36

Abb.2: “O“ Theatre im Bellagio Hotel in Las Vegas, ohne Jahr (Foto: Fotograf unbekannt)
<http://www.bellagio.com/images/cirque/OTheatreSeating/205-O1.jpg>

Rechte: Bellagio 52

Abb.3: “O“ – Finale, 2004 (Foto: Tomasz Rossa)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/small/Finale02_Tomasz_Rossa_small.jpg

Rechte: Cirque du Soleil 57

Abb.4: Eugen im Regenschrimboot, 2000 (Foto: Veronique Vial)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/small/Eugen06_Veronique_Vial_small.jpg

Rechte: Cirque du Soleil 59

Abb.5: Bateau, 2004 (Foto: Tomasz Rossa)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/small/Bateau03_Tomasz_Rossa_small.jpg

Rechte: Cirque du Soleil 59

Abb.6: Ein Komet auf einer schwimmenden Pferdefigur, 2000 (Foto: Veronique Vial)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/Comet02_Veronique_Vial.jpg?20090928T0930409327?dl=1

Rechte: Cirque du Soleil 63

Abb.7: Aurora, 2004 (Foto: Tomasz Rossa)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/Aurora_Tomasz_Rossa.jpg?20090928T0906053197?dl=1

Rechte: Cirque du Soleil 64

Abb.8: Duo Trapèze, 2004 (Foto: Tomasz Rossa)

http://www.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/Trapeze03_Veronique_Vial.JPG?20090928T0959451827?dl=1

Rechte: Cirque du Soleil 67

Abb.9: Parade, 2000 (Foto: Veronique Vial)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/small/Parade01_Veronique_Vial_small.jpg

Rechte: Cirque du Soleil 68

Abb.10: Fire, 2004 (Foto: Tomasz Rossa)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/Fire02_Tomasz_Rossa.jpg?20090928T0937073094?dl=1

Rechte: Cirque du Soleil 71

Abb.11: Russian Swing, 2000 (Foto: Veronique Vial)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/small/RussianSwing02_Veronique_Vial_small.jpg

Rechte: Cirque du Soleil 72

Abb.12: Cadre, 2004 (Foto: Tomasz Rossa)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/Cadre04_Tomasz_Rossa.jpg?20090928T0921020005?dl=1

Rechte: Cirque du Soleil 72

Abb.13: Trapèze Washington, 2004 (Foto: Tomasz Rossa)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/WashingtonTrapeze01_Tomasz_Rossa.jpg?20090928T1000318098?dl=1

Rechte: Cirque du Soleil 74

Abb.14: Aerial Hoops, 2000 (Foto: Veronique Vial)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/small/Hoops06_Veronique_Vial_small.jpg

Rechte: Cirque du Soleil 75

Abb.15: Finale, 2000 (Foto: Veronique Vial)

http://static01.cirquedusoleil.com/en/~media/press/images/content/photo%20gallery/o/small/Finale03_Veronique_Vial_small.jpg

Rechte: Cirque du Soleil 76

Abb.16: Bühne von Saltimbanco, ohne Jahr (Foto: Fotograf unbekannt)

http://www.cirquetribune.com/gallery/albums/userpics/10478/normal_Saltimbanco_108.jpg

Rechte: The Cirque Tribune 80

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir

7. Anhang

7.1. Chronologie des Cirque du Soleil

1979: Gilles Ste-Croix wandert 90 Kilometer von Baie-Saint-Paul nach Québec City und erhält somit Aufmerksamkeit und finanzielle Mittel der Regierung für seine Gruppe *Les Échassiers de Baie-Saint-Paul* – die Stelzengeher von Baie-Saint-Paul. Im Sommer 1980 tourt die Gruppe mit *La Légende d’Alexis le Trotteur* durch die Straßen von Québec.

1982: Gilles Ste-Croix und Guy Laliberté veranstalten das Streetartfestival *La Fête Foraine*.

1983: Die Regierung von Québec unterstützt Guy Laliberté mit 1,5 Millionen Dollar für Le Grand Tour du Cirque du Soleil innerhalb der Feierlichkeiten zur 1984 stattfindenden 450-Jahr-Feier zur Entdeckung Kanadas.

1984: *Le Grand Tour du Cirque du Soleil* tourt durch 10 Städte Kanadas. Mit 73 Mitarbeitern ist das die Geburtsstunde des Cirque du Soleil.

1985: Der Cirque verlässt zum ersten Mal seine provinzielle Heimat und zeigt Shows in Ottawa, Toronto und bei den Niagara Fällen. In diesem Jahr verlässt Gilles Ste-Croix das Unternehmen.

1986: Premiere von *La Magie Continue* und Anschaffung eines neuen Zeltes, das Platz für 1.500 Zuseher bietet.

1987: Premiere von *Le Cirque réinventé* und der erste Besuch des Cirque in Amerika, im Rahmen des *Los Angeles Arts Festival*.

1988: Darbietungen des Cirque du Soleil bei den Olympischen Winterspielen in Calgary. Guy Caron verlässt das Unternehmen und mit ihm einige Artisten.

1990: Premiere von *Nouvelle Expérience* in einem neuen Zelt, das Platz für 2.500 Zuseher bietet. Erste Besuche in Europa im Rahmen von *Le Cirque réinventé* in Paris und London.

1992: Der Cirque spielt das erste Mal in Las Vegas, USA. *Nouvelle Expérience* spielt ein Jahr lang, in einem Zelt vor dem Mirage Hotel. Premiere für *Saltimbanco* und Tournee in Nordamerika.

1993: Premiere von *Mystère* im Treasure Island Hotel, Las Vegas, als erste stationäre Show des Unternehmens.

1994: Premiere von *Alegria* mit anschließender weltweiter Tournee.

1995: Eröffnung des europäischen Hauptquartiers des Cirque in Amsterdam. Darbietungen des Cirque du Soleils beim G7-Gipfel in Halifax, Nova Scotia in Kanada.

1996: Premiere der Tourneeshow *Quidam* in Montreal, Kanada.

1997: Das internationale Hauptquartier des Cirque wird in Montreal eröffnet.

1998: Premiere der stationären Show "O" im Bellagio Hotel, Las Vegas. Premiere der stationären Show *La Nouba* im Walt Disney World Resort, Orlando, Florida.

1999: Premiere von *Dralion* in Montreal. Veröffentlichung des ersten TV-Specials *Cirque du Soleil presents Quidam* und der ersten Version des Feature Films *Alegria*.

2000: Veröffentlichung des IMAX-Films *Journey of Man*.

2001: Veröffentlichung des TV-Specials *Cirque du Soleil presents Alegria*.

2002: Premiere der Tourneeshow *Varekai* in Montreal. Veröffentlichung der TV-Serie *Cirque du Soleil – Fire Within*. Eine fünfminütige Darbietung des Cirque du Soleil im Rahmen der 74. Oscar Verleihung.

2003: Premiere der stationären Show *Zumanity*, im New York – New York Hotel, Las Vegas.

2004: Zum 20-jährigen Jubiläum des Cirque du Soleil und dem 25-jährigen Jubiläum des *Montreal International Jazz Festivals* wird eine spezielle “One-Night-Show“ mit dem Namen *Soleil de Minuit* in Montreal gezeigt. Veröffentlichung des Buches *Cirque Du Soleil: 20 Years Under the Sun - An Authorized History*. Der Cirque du Soleil stellt einen Weltrekord mit den meisten Stelzengehern (544) an einem Ort auf. Der Cirque gründet sein eigenes Musiklabel mit dem Namen *Cirque du Soleil Musique*.

2005: Premiere der stationären Show *KÀ* im MGM Grand Hotel, Las Vegas. Premiere von *Corteo* mit anschließender Tournee in Japan und den USA.

2006: Premiere der stationären Show *The Beatles – LOVE* im Mirage Hotel, Las Vegas. Premiere der Tourneeshow *Delirium*, der ersten Tourneeshow des Cirque, die nicht im Zelt sondern in großen Hallen stattfindet.

2007: Darbietungen des Cirque du Soleil bei der Pregame-Show des 41. *Superbowls* in Miami, Florida, USA. Premiere der Tourneeshow *KOOZA* in Montreal. Erste Tournee in China mit *Quidam*. Premiere der ersten saisonalen Show *Wintuk* im Madison Square Garden in New York, New York, USA.

2008: Premiere der stationären Show *Criss Angel – Believe* im Luxor Hotel, Las Vegas. Premiere der stationären Show *ZAIA* im Venitian Hotel, Macau, China. Premiere der stationären Show *ZED* im Tokyo Disney Resort, Tokio, Japan.

2009: Guy Laliberté fliegt als erste kanadische Privatperson in den Weltraum. Von der Internationalen Raumstation (ISS) unterstützt er die *Poetic Social Mission*, die auf die Wasserknappheit in manchen Teilen der Erde aufmerksam machen will. Premiere der Tourneeshow *OVO* in Montreal. Premiere der Show *Banana Shpeel*, die in New York und Chicago, USA, gezeigt wurde.

2010: Premiere der stationären Show *Viva Elvis* im ARIA Resort & Casino, Las Vegas.
 Premiere der Tourneeshow *Totem* in Montreal.²³⁶

7.2. Programmablauf von “O“

Animation

Aurora

Opening Curtain

Synchronized Swimming

Duo Trapèze

Barge

Parade

Clowns

Africa

Bateau

Fire

Russian Swing

Clowns

Cadre

High Dive

Trapèze Washington

Contortion

Aerial Hoops

Finale

²³⁶ Vgl. Ohne Autorenangabe: *Cirque du Soleil Timeline*. In: Homepage Las Vegas Sun.
<http://www.lasvegassun.com/multimedia/cirque-timeline/> (28.03.2011)

7.3. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Dr. Birgit Peter, für ihre freundliche und vor allem geduldige Unterstützung bedanken. Mein weiterer Dank gilt Nina, ohne der ich die Welt des Cirque du Soleil so nicht kennengelernt hätte.

7.4. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit leistet in einem zirkushistoriografisch, sowie theaterwissenschaftlich ausgerichteten Zugang einen Beitrag zur Analyse des kanadischen Zirkusunternehmens Cirque du Soleil. Der 1984 gegründete Zirkus verzichtet auf traditionelle Zirkuselemente wie Tiernummern oder eine mit Sägemehl bestreute Manege. Stattdessen zeigt der Cirque du Soleil eine moderne Form des Zirkus und bietet eine Mischung aus Artistik und Theaterkunst, bei dem der Mensch im Mittelpunkt einer jeden Show steht. Bei dieser neuen Zirkusform, der sogenannten „New Wave–Zirkusse“, werden die einzelnen Darbietungen durch einen roten Faden verbunden. So sehr es die Bezeichnung „New Wave“ vermuten lässt, sind theatrale Gestaltungsmittel im Zirkus keine neue Erfindung. So weist der Cirque du Soleil Ähnlichkeiten zum sogenannten „Theaterzirkus“ des 19. Jahrhunderts auf, welcher in dieser Diplomarbeit anhand des Zirkusunternehmens der Dynastie Franconi beschrieben wird. Um die Verbindung zwischen Zirkus und Theater hervorzuheben, vergleicht diese Arbeit die beiden Disziplinen mit Hilfe theaterwissenschaftlicher Ansätze wie denen des Theaterwissenschaftlers Andreas Kotte. Als konkreten Gegenstand der Theaterwissenschaft sieht er die sogenannten „szenischen Vorgänge“, die auch im Zirkus eine wesentliche Rolle spielen. Zentrales Element dieses Vergleiches ist die Beschreibung einer stationären Show des Cirque du Soleil („O“) sowie eine damit verglichene Tourneeshow (*Saltimbanco*). Hierbei wird vor allem die räumliche Konzeptionierung einer permanenten Show, wie sie beispielsweise in Las Vegas zu finden sind, und einer Tourneeshow untersucht. Theaterleute wie Max Reinhardt oder Wsewolod Meyerhold setzten sich mit dem Zirkus auseinander, um innovative Impulse für die Schauspielerei zu entwickeln. Auch ihre Ansichten sind Teil dieser Arbeit und unterstützen die Auseinandersetzung der Disziplinen Zirkus und Theater.

7.5. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name/Titel: Andreas Zacek, Bakk.
 Geboren: am 04. April 1983 in Wien
 Nationalität: ÖSTERREICH
 Adresse: Esterhazygasse 31/2/13
 PLZ, Ort: 1060, Wien
 Präsenzdienst: geleistet, 2002/2003 beim Roten Kreuz, Landesverband Wien
 als Rettungssanitäter

Ausbildung

Seit September 2003: Doppelstudium an der Universität Wien:
 Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft,
 2006 mit Bakk. abgeschlossen.
 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

 1997 bis 2002: HTBLVA Wien - XX (TGM) Wexstrasse 19 –23
 Abteilung: Wirtschaftsingenieurwesen mit Schwerpunkt
 Betriebsmanagement und Umweltökonomie
 Matura: 22. Juni 2002

 1993 bis 1997: BRG IV Waltergasse 7

Berufspraxis

PULS 4 TV (Videojournalist), seit Februar 2008
 Vienna Online (Eventreporter, Fotograf), August 2002 bis Dezember 2007